
QUAECUMQUE VERA

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR ....Nelly Antonio Peruch....................

TITLE OF THESIS ..L'Angelica innamorata di Vincenzo........

Brusantino, seguito controriformistico..

dell'Orlando furioso......................

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED ......M.A.............

YEAR THIS DEGREE GRANTED ....1974......................

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permiss

....

Canada..................

DATED ..November 4,..... 1974

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

L'ANGELICA INNAMORATA DI VINCENZO BRUSANTINO, SEGUITO CONTRORIFORMISTICO DELL'ORLANDO FURIOSO

by



NELLY ANTONIO PERUCH

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1974

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled ....L'Angelica innamorata di Vincenzo Brusantino, seguito controriformistico dell'Orlando furioso. ....

submitted by ....Nelly Antonio Peruch....................

in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of ....Arts..........

Date ..Nov. 4, (

SUNTO

Di carattere singolare, unica e vera continuazione controriformistica dell'*Orlando furioso* è l'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino, conte e poeta ferrarese presso la corte del Duca Ercole II d'Este. La vita brusantiniana, di cui poco si sa, viene illuminata da un passaggio autobiografico nel testo dell'*Angelica*, il quale svela la intensa inclinazione del Brusantino a scoprire la verità e di essere propagatore di essa, con l'ostilità e l'incarceramento conseguenti.

Il poema brusantiniano risale alla seconda metà del Cinquecento, epoca della Controriforma e in un certo senso di una seconda Rinascenza dovuta allo sviluppo delle arti e delle scienze da parte della Chiesa di Roma, inteso a combattere il protestantesimo. Questa nuova sensibilità storico-letteraria, infatti, viene sentita dal Brusantino ed, insieme con il suo ideale assoluto della Fede, viene rispecchiata nel poema sia nella forma sia nel contenuto.

L'unità d'azione, ragione per cui l'*Orlando furioso* fu tanto criticato dai critici aristotelici, viene osservata invece nell'*Angelica innamorata*. Inoltre, l'ottava brusantiniana non mira più, come quella ariostesca, ad un certo equilibrio tra movimento logico e movimento metrico e ad

una certa "grazia insaporita di sprezzatura" attraverso l'uso occasionale di _enjambements_; il Brusantino invece, fa predominare una forma di verso spezzato ed una molteplicità di _enjambements_ a fine di elevare la tensione drammatica del poema.

Come per l'Ariosto, i temi che il Brusantino tratta riflettono una certa morale. Però, per Brusantino è morale nel senso religioso mentre per Ariosto lo è nel senso profano. Mentre per l'Ariosto è possibile sottrarci dal fatale equilibrando con la ragione le due forze dialettiche della materia e dello spirito nell'essere umano, per il Brusantino invece il conflitto sorge tra le due forze del sesso (e sue aberrazioni) e della religione, e ha per unica soluzione la Fede.

Brusantino dimostra un grande interesse per i drammi interni dello spirito umano e quindi in un certo modo preannuncia dei temi che diventeranno soggetto importante della letteratura del secolo seguente.

L'_Angelica innamorata_ è un'opera molto significante non solo perchè illumina l'epoca oscura tra l'Ariosto e il Tasso e ci permette di osservare l'evoluzione del poema epico-cavalleresco nella forma e nel contenuto; ma anche perchè ci dimostra che la letteratura controriformistica ha da offrirci molto più di quanto finora non si sia sospettato.

ABSTRACT

Of singular character, sole and true Counter-Reformation sequel to the Orlando Furioso is the Angelica Innamorata of Vincenzo Brusantino, count and poet of Ferrara at the court of Ercole II d'Este. Brusantino's life, of which little is known, is brought to light in an autobiographical passage in the text of the Angelica, revealing Brusantino's strong inclination to discover the truth and to expose it even at consequences of hostility and imprisonment.

Brusantino's epic poem dates from the second half of the Sixteenth century, period of the Counter-Reformation and in a certain sense of a second Renaissance due to the encouragement of the arts and sciences by the Church of Rome, intended as a means of fighting the protestant influence. This new historical and literary sensitivity, in fact, is felt by Brusantino and, together with his absolute ideal of Faith, is reflected in the poem both in form and in content.

Unity of action, on account of which the Orlando Furioso was much criticized by Aristotelian critics, is observed instead in the Angelica Innamorata. Moreover, Brusantino's ottava no longer aims, like Ariosto's, at a certain balance between logical and metrical movement and

at a certain "grace flavoured with studied carelessness" through the occasional use of _enjambements_; Brusantino, instead, makes predominant use of a broken verse and numerous _enjambements_ in order to intensify the dramatic tension of the poem.

Like Ariosto, the themes treated by Brusantino reflect a certain morality. However, for Brusantino it is morality in a religious sense whereas for Ariosto it is so in a secular sense. While for Ariosto it is possible to evade the fatal by balancing with reason the two dialectic forces of matter and spirit in the human being, for Brusantino instead the conflict arises between the two forces of sex (and its perversions) and of religion, and finds its only solution in Faith.

Brusantino shows a great interest for the internal dramas of the human spirit and thus in a certain sense preannounces themes which will become an important subject of literature of the following century.

The _Angelica Innamorata_ is a significant work not only because it brings to light the obscure era between Ariosto and Tasso and permits us to observe the evolution of the epic poem in its form and in its content; but also because it shows that Counter-Reformation literature has much more to offer than what has been so far suspected.

RICONOSCIMENTI

Ringrazio vivamente il professor Enrico Musacchio per avermi aperto il campo a questo studio e per il suo inestimabile aiuto critico. Ugualmente ringrazio la professoressa Mary Sabatini per la costante, paziente, incoraggiante e preziosa direzione della tesi.

Con tutto il mio essere ringrazio i miei genitori e Margherita, la futura compagna della mia vita, senza i quali la presente tesi non si sarebbe realizzata.

INDICE

ILLUSTRAZIONE

CAPITOLO I

INTRODUZIONE

Subito dopo l'Orlando furioso di Ludovico Ariosto vari poeti vollero continuare la sua storia. Angelica e Ruggiero furono i due personaggi intorno ai quali lavorò di più la fantasia di questi poeti. In primo luogo, l'Ariosto aveva accennato più volte alle vicende di Ruggiero dopo l'unione in matrimonio con Bradamante, ed alla sua morte tramite la casa di Maganza. In secondo luogo, l'Angelica diventando moglie di un vil fante (e quindi in un certo senso peccando contro la società del tempo) avrebbe attirato la curiosità del pubblico cinquecentesco, curiosità che certamente sarebbe stata notata da numerosi poeti. Inoltre, nel poema ariostesco, Angelica è lasciata verso un "miglior tempo" col suo Medoro e quindi è un'Angelica libera e soprattutto non punita. Certamente il clima post-rinascimentale e controriformistico avrebbe creato il desiderio di un'Angelica punita per le sue civetterie. Quindi, se mai, la curiosità del pubblico era già stata stuzzicata intorno al destino di questi due personaggi.

Fra i numerosi poeti che cominciarono a poetare intorno ad Angelica e Ruggiero, soltanto Vincenzo Brusantino, conte ferrarese, poeta epico cortigiano presso gli Estensi, riuscì a portare a termine tale storia, nel suo poema l'Angelica innamorata.[1] L'Angelica, poema cavalleresco in ottava rima che il Brusantino dedicò al suo protettore Ercole

d'Este, fu stampato per la prima volta a Venezia nel 1550 da Francesco Marcolini. Consta di trentasette lunghissimi canti, ognuno di cui è introdotto da un proemio moralizzante che spiega le allegorie del canto. Il Brusantino continua la storia pressappoco là dove l'Ariosto l'aveva lasciata, e in tutto il poema si possono distinguere tre parti principali. Nella prima parte il Brusantino, come una cinepresa, si cala a poco a poco in una descrizione di Angelica e Medoro contenti e in viaggio verso il Catai. Nella seconda parte, e parte centrale al poema, egli canta la morte di Ruggiero. Nella terza parte ritorna ad Angelica e chiude il poema cantando la vittoria da parte della Cristianità (Carlo Magno) sul paganesimo (i Saraceni), motivo che unisce tutto il poema da capo a fine. L'unità d'azione, aspetto formale per cui l'Ariosto venne molto criticato in seguito all'applicazione delle leggi aristoteliche da parte di certi critici, viene invece rispettata nel poema brusantiniano.

Comunque l'Angelica innamorata, rispetto all'Orlando furioso ariostesco, ha goduto poca fama e poca popolarità. Francesco Fòffano scrive:

> Al Brusantini è toccata la fortuna che della sua Angelica innamorata desse un largo compendio il Ferrario, perciò il poema di lui è menzionato in quasi tutte le storie letterarie; ma esso non ha realmente pregi maggiori che altri suoi fratelli: gli stessi critici del sei e

> settecento, che sono di solito di manica così larga, lo giudicarono molto severamente.[2]

Ad esempio, il Zilioli lo criticò dicendo:

> si portò questo Poeta nell'Angelica innamorata, Poema di riputazione appresso il Volgo, usando quivi stile più grave, e più cauto, ma con un principio terribile e gonfio, vizio comune di tutto il Poema, che ne ha anche molti altri che così facilmente non si possono escusare, e vi frappose qualche dottrina, che imitando l'Ariosto, portò con delicatezza non disprezzabile.[3]

Con un'opinione non tanto diversa, il Baruffaldi nel suo trattato De Poetis Ferrariensibus osserva:

> a quo (Poemate) ejus poetica facundia, quamvis aliquantum rudi & prisca interrupta rubigine, dignoscitur.[4]

Ma il Libanori non lo giudicava così. Egli invece scrive che il detto poema

> è ripieno di nuove ed ingegnosissime invenzioni tanto aggiustatamente descritte e con tanta dolcezza cantate che c'è mostrato grand'emulazione di Lodovico Areosti.[5]

Nonostante i pochi commenti positivi, se non fosse stato per Ferrario ed il suo compendio delle opere letterarie ferraresi e per Antonelli ed il suo Parnaso italiano,[6] non si saprebbe affatto dell'esistenza di tale poema cavalleresco.

D'altra parte non è difficile capire il motivo della poca popolarità che quest'opera aveva goduta. Basta dare uno sguardo alla sua lunghezza (ben trentasette canti con-



In queſto Vigeſimo primo Canto ſi esprime quanto honore, e laude ſi deue a colui, che non ſi laſcia ſuperare dalla auaritia; per la quale auaritia molti ſono caduti di fama, & hanno oſcuratoſi il nome, inducendo il Re di Vngaria pur per auaritia rotto, e fracaſſato dal Re di Tartari; ſeguendo poi il principio del tradimento ordinato al corteſiſſimo Ruggier, & occiſo al fine ſecretamente, & Bradamante cercando il cariſſimo Conſorte capitar con Marphiſa Ad.iſte, & iui partorire quello Fortunato Fanciullo del ſeme inuittiſſimo di Ruggiero, & quello raccolto da certi Troiani ch'iui ſi trouaro ſe lo tenerno molto voluntiera per eſſer de loro linaggio, ſeguita poi altre battaglie pur fatti ſopra gli vanti d'Amore; dopoi rotta la tregua il Campo Hiſpano aſſaltato il campo Franco; e al fine per virtu di Guidone Siluaggio acquiſtar lo Mercato, & gli vanti, e ſegni ch'erano iui portati da piu Caualieri erranti: poi come il famoſo Tartaro preſe guerra in Bulgaria, & eſpugna Andrinopoli Citta nobiliſſima di Ruggiero.

CANTO VIGESIMOPRIMO.

Alto deſir, ch'il cor nobile acceſe
Di gioconde fatiche e lieti affanni,
Quando temuto in glorioſe impreſe
De l'inimico ſcorgie espreſſi danni;
Queſto il face parer ſaggio, e corteſe
In meglio diſpenſar i felici anni,
Pur che ſpinga lontan quel tanto amaro
Nome diforme, e titolo di auaro.

Gli antichi Cauallier; che dieron lume
Al mondo, & lo daran, fin che ſi ſcioglia,
Dimoſtran chiaro, come ſi preſume,
Che d'auaritia mai non hebber uoglia:
Com'ancho al Duca mio creſce le piume
Al valor, corteſia ch'in lui germoglia;
Altri, per ch'vn error ſimil l'occida
Auaro regna, come Craſſo, e Mida.

tenenti in media cento ottave ciascuno:[7] in tutto 399 pagine di testo nell'edizione del 1553, ove ogni pagina contiene dieci ottave) e alla difficoltà del linguaggio per rendersi conto che una lettura comprensiva dell'intero poema diventa una sfida, un vero tour de force, per qualsiasi avido lettore.

Per contribuire un riassunto preciso e conciso del vasto testo, e per risparmiare al lettore il compito penoso e lo sforzo impegnatissimo di tale lettura, riassumo qui la trama dell'*Angelica innamorata*.

Per forza d'incanto della malefica maga Alcina, Angelica viene separata da Medoro e condannata ad innamorarsi e far copia di sè a tutti coloro che si apprestano a lei e poi essere da loro abbandonata. Alcina castiga Angelica perchè crede che sia stata lei a farle perdere Ruggiero. Fra coloro di cui ella s'innamora, ci sono il vile Martano e la falsa Origille vestita da cavaliere.

Come aveva fatto con Angelica e Medoro, Alcina separa Ruggiero da Bradamante. Ruggiero, dopo la liberazione da Alcina (nell'*Orlando furioso*) da parte di Logistilla, qui nuovamente s'innamora di lei. Mà la Fata Urganda libera Angelica e Ruggiero sciogliendo l'incanto e distruggendo il palazzo di Alcina. Non appena riunito con Bradamante e la sorella Marfisa, Ruggiero, nuovamente separato, viene ucciso

a tradimento da Gano e i Maganzesi nel castello di Ponthieu.

Bradamante e Marfisa cercano Ruggiero per l'Italia e la Francia. Nel frattempo, Bradamante dà alla luce (presso l'Adige ed il Brenta: località della Casa d'Este) il figlio di Ruggiero (dal quale dovranno discendere i Principi d'Este, come era già stato annunciato dall'Ariosto). Dopo il parto, ella si mette di nuovo in viaggio per la Francia con Marfisa alla ricerca di Ruggiero. A Montalbano, Ruggiero le appare in sogno e le svela il tradimento ed il delitto dei Maganzesi. Le svela persino la località dove il suo corpo è stato sepolto, cioè presso la porta del castello. Le due donne giungono là, trovano il corpo di Ruggiero, e lo trasportano a Parigi dove svolgono le funzioni funebri. Subito dopo, per vendetta, distruggono totalmente la stirpe maganzese insediando i castelli di Ponthieu e Altariva insieme coi loro beni.

Angelica che cerca Medoro, lo rincontra sulla spiaggia del mare coi suoi rivali, il Duca d'Avilla e Sacripante. Angelica promette loro amarli se l'accompagneranno con Medoro verso il mare. Ma segretamente Angelica s'imbarca con Medoro verso l'Oriente (il Catai) ed il Duca d'Avilla e Sacripante si trovano beffati.

Vicino Algeri, dopo una violenta tempesta marina in cui muore Medoro, Angelica viene salvata da due cigni splenden-

ti e portata davanti al dio Amore. Amore le impone di amare Sacripante, perchè è degno di lei, e di giurare a lui solo eterna fede e tutto il suo amore.

Con l'aiuto dell'Hippogrifo, dell'anello fatato e di Sacripante (prelevato da Angelica in Spagna), Angelica va al regno di Alcina a vendicare le offese ricevute. È Sacripante però, che con amore e fede conquista la strada ostacolata che conduce ad Alcina. Egli porta Alcina davanti ad Angelica, la quale invece della punizione sceglie il perdono, atto divino, e così facendo le toglie permanentemente il potere di nuocere. Il regno malefico di Alcina viene completamente distrutto. Il poema termina con la guerra dei Cristiani contro i Saraceni cantando la vittoria di Carlo Magno.

Questo poema di Brusantino ci interessa per varie ragioni. Prima di tutto è l'unica vera continuazione dell'Orlando furioso, perchè sviluppa e conclude una trama intorno a ciò che l'Ariosto (e pure il Boiardo) promise di fare ma non fece: cantare la morte di Ruggiero. Poi, è un poema epico che risale all'epoca della Controriforma e quindi di grande contrasto con l'Orlando furioso che invece risale all'epoca rinascimentale. È molto interessante dunque vedere esattamente ciò che cambia da un'epopea all'altra e quale evoluzione subisce l'epica come forma e contenuto. Infatti, penso che uno studio comparativo dei due poemi po-

trebbe essere molto utile per portare nella giusta prospettiva critica l'opera brusantiniana. D'altra parte, la mancanza di un'edizione critica, corretta ed aggiornata, l'inaccessibilità delle pochissime copie esistenti e la scarsa conoscenza di tale poema non facilitano tale compito per la maggioranza degli studiosi in questo campo.

Infatti, si trovano ripetute le stesse osservazioni e gli stessi commenti in tutte le pochissime opere di consultazione,[8] dando l'impressione che pochissimi critici abbiano assunto l'impegno di leggere e di studiare il poema brusantiniano. In effetti, l'unico scritto critico che dimostra una certa conoscenza del testo è quello di Ulrich Leo intitolato _Angelica ed i "Migliori Plettri": Appunti allo Stile della Controriforma_. Però anche questo scritto critico si dimostra inadeguato nel trattamento del soggetto perchè si limita a delle questioni marginali, e non dimostra una profonda comprensione del poema in funzione di un Brusantino poeta controriformistico e incorporatore di una nuova sensibilità. Mi sembra assai poco convincente, per esempio, la ipotesi del Leo di attribuire l'idea di un'Angelica "prostituta" ad uno scambio tra l'Aretino, il Dolce ed il Brusantino:

> Propongo, dunque, l'ipotesi che i due episodi, tanto estranei all'indole umana e poetica del Brusantini, abbiano formato parte del disegno dell'Aretino

> per il suo poema _Le lagrime d'Angelica_ e che siano stati poi da questi "ceduti," e non senza ricompensa, al poeta ferrarese, una volta resosi conto che egli stesso non avrebbe mai portato a termine il poema.[9]

E continua, parlando sull'episodio di Angelica "prostituta":

> ...prostituzione d'Angelica, idea tanto vicina al suo [del Dolce] mondo spirituale come lontana da quello del Brusantini. E questi, nel cui poema non c'è nessun "oltraggio da Medoro," avendo bisogno di un castigo qualsivoglia, avrebbe ereditata l'idea dell'Aretino, una volta che questi fu certo che non avrebbe mai portato a termine il poema.
>
> Non sarebbe facile credere che il Brusantini, forse ispirato dalla lettura del frammento del Dolce, abbia trovato da sè questo motivo piuttosto ripugnante. È difficile crederlo non soltanto per le ragioni generali già accennate, ma anche per il fatto che nell'_Angelica innamorata_ vi è più di un passo nel quale il poeta si scusa — è veramente l'unica espressione — con la sua bella ingiuriata per averla trattata tanto indegnamente.[10]

Questa ipotesi del Leo non ha riscontro nel testo. Anzi, la prostituzione di Angelica ha una precisa funzione ed una collocazione negli ideali modificati del tempo del Brusantino. Perchè dunque negargli l'invenzione di questa idea ricorrendo ad uno scambio inventato di sana pianta e per il quale il Brusantino fa figura di scrittore povero di immaginazione, quando invece era assolutamente necessario per lui di adottare questo trattamento della figura di Angelica così come era stata ereditata dal poema ariostesco? Leo non vede af-

fatto che questa degradazione, questo "martirio" serve al Brusantino per dare alla donna una nuova dimensione, consona con gli ideali controriformistici. Ormai non si tratta più di purità sessuale, e invece la castità è vista dal Brusantino in termini religiosi come la preservazione della fedeltà dello spirito.

Suo allievo, Giulio Molinaro, invece, s'indirizza già verso questa nuova dimensione quando accenna brevemente all'opera brusantiniana nella sua tesi intitolata Angelica and Medoro: The Development of a Motif from the Renaissance to the Baroque. Egli riporta l'ipotesi del Leo sulla prostituzione di Angelica ma fa notare però che il Brusantino non ha imitato l'Aretino nello sviluppo del personaggio di Medoro. Segue esponendo l'idea di una purificazione di Angelica:

> Angelica has been purified by her penance. Like a sinner who has attoned for his transgressions in Purgatory, she is now worthy of greater virtue and the reward is in her union with Sacripante. This idea is in harmony with the prevailing sentiment of expiation of the Counter Reformation.[11]

Ma oltre a questo non porta in campo niente che non sia già stato premesso dal Leo. Pertanto, vista l'importanza e la scarsità di tali studi, ho deciso di dedicarvi la presente tesi.

Il metodo che impiegherà è il seguente. Il secondo capitolo introduce l'autore dell'Angelica innamorata, ripor-

tando tutto ciò che si conosce intorno a questo personaggio. Questo contribuirà ad aumentare le scarsissime fonti biografiche con la scoperta di un passaggio che a me sembra essere autobiografico. Segue il terzo capitolo, "Il contesto storico-letterario," la cui funzione è di mettere in una precisa prospettiva storica e letteraria tanto l'opera del Brusantino quanto quella dell'Ariosto. Questo capitolo ci permetterà di vedere cos'è che cambia col poema del Brusantino e in che modo esso annuncia una nuova sensibilità ed una nuova direzione letteraria. In seguito procedo sulla ipotesi che l'Ariosto ed il Brusantino abbiano degli ideali differenti l'uno dall'altro e che ognuno di essi implementi il proprio ideale nel suo poema. Pertanto trovo che l'Ariosto, ad esempio, ha una certa concezione della cosmologia, un certo ordine ben preciso entro il quale si possono spiegare anche i più bizzarri avvenimenti del poema.

Il quarto capitolo permetterà di osservare quali siano le differenze dal punto di vista formale tra l'*Orlando furioso* e l'*Angelica innamorata* e come si rifletta l'ideale dell'autore persino nell'ambito della forma poetica. Col quinto capitolo, intitolato "Temi," vedremo come il trattamento dei vari temi, e la stessa scelta di essi, rispecchiano l'ideale del proprio autore.

Nel capitolo conclusivo si cercherà di rilevare la importanza del poema brusantiniano per l'acquisto di una migliore comprensione dell'epoca transizionale fra l'Ariosto e il Tasso.

NOTE

1. Quattro sono le edizioni esistenti del poema epico Angelica innamorata di Vincenzo Brusantino. Le prime tre furono stampate in Venezia da Francesco Marcolini; la quarta venne stampata da G. Antonelli (sempre a Venezia) nel terzo volume del Parnaso italiano. La prima edizione fu stampata nel dicembre del 1550, è una bella edizione in 4º e contiene due sonetti in lode dell'autore, l'uno di Jacomo Tiepolo, l'altro di Nicolò Eugenico. La seconda edizione rivista dal medesimo autore e corretta per il diligente Accademico Pellegrino (il Doni), stampata in 4º, è datata 1553. Questa riproduce l'edizione del 1550, con i due soli primi fogli cambiati per l'aggiunta a mano delle cifre III dopo la data MDL. A tergo del frontespizio, inoltre, si trova un sonetto scritto dall'autore in lode d'Ercole II d'Este, Duca di Ferrara. La terza edizione è uguale alla precedente però in 8º con fig. in legno. Su questa edizione, Giulio Ferrario nota: "Edizione diversa dall'antecedente impressa in carattere più minuto, ed a cui sono aggiunte ad ogni canto le figure. A tergo dell'ultimo foglio evvi l'impresa dello stampatore Marcolini circondata da un fregio. Questa ristampa deve anteporsi, secondo il Quadrio, alla precedente edizione originale solo per avere essa le allegorie ad ogni canto; ma il Quadrio s'ingannò poichè tali allegorie trovansi parimente nella suddetta edizione." La quarta edizione fu stampata nel 1837. Misura cm 24,5 ed ha tre fogli non numerati; è contenuta in 4 volumi divisi in due parti. Copie di questa edizione si trovano nella New York Public Library. Per l'informazione sulle quattro edizioni ho consultato le seguenti fonti: (1) British Museum General Catalogue of Printed Books to 1955,compact edition, vol. 4; (2) British Museum Short-Title Catalogue of Books Printed in Other Countries from 1465 to 1600; (3) The National Union Catalogue, Pre 1956 Imprints; per i riferimenti specifici sulle prime tre edizioni (4) Giulio Ferrario, "Bibliografia dei romanzi e poemi romanzeschi d'Italia," appendice all'opera Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia (Milano: Tipografia Ferrario, 1829), vol. 4, pp. 133-4.

L'edizione consultata è quella del 1553 in 8º (microfilm PQ 4227, 188, 1971, Italian Drama series Roll 84:2, positive, della nostra biblioteca) di cui si trova un esemplare nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

È un'edizione illustrata ove ogni canto è preceduto da una figura che rappresenta il maggiore avvenimento del canto. Alcune di queste si ripetono, ad esempio: I, XXXIII; VII, XXIV; XVII, XXI. Nel frontespizio, c'è una vignetta, e nella pagina seguente la dedica al Duca Ercole II di Ferrara. Segue a nuova pagina una dedica di Jacomo Tiepolo a Vincenzo Brusantino. Trattasi di un sonetto. In questa edizione del 1553 ci sono alcuni errori di stampa, ad esempio, la pagina 243 si riferisce al canto "Vigesimoquinto" invece del "Vigesimoquarto."

2. Francesco Fòffano, Storia dei generi letterari italiani: Il poema cavalleresco (Milano: Casa editrice Dottor Francesco Vallardi, 1905), II, 132.

3. Giovan Maria Mazzuchelli, "Brusantino Vincenzo" in Gli scrittori d'Italia (Brescia: 1763), vol. II, 4, p. 2235, nota in calce numero 11.

4. Ibid., nota 11. Traduzione: "dal quale (Poema) la sua poetica facondia, sebbene disturbata da una rugginosità alquanto rude e antiquata, si distingue."

5. Ibid., nota 11.

6. Francesco Flamini, Il Cinquecento (Milano: Vallardi, s.d.) p. 144.

7. Il numero delle ottave varia per ogni canto, da un minimo di 40 ottave (canto III) ad un massimo di 146 ottave (canto XXX).

8. Oltre il Fòffano (op. cit.), il Mazzuchelli (op. cit.) ed il Flamini (op. cit.), le uniche fonti per Brusantino e la sua opera sono: (1) "Brusantino Vincenzo," Dizionario enciclopedico della letteratura italiana, Vol. I (1966), Bari: Laterza; Roma: Unedi. (2) "Brusantino Vincenzo," Dizionario biografico degli italiani, XIV (1972), 686-87. (3) "Angelica," Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi, VIII (1961). (4) Giovanni Casati, Dizionario degli scrittori d'Italia dalle origini fino ai viventi (Milano: Ghirlanda, 1926), II, 217. (5) Giulio Ferrario, Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia (Milano), III (1828), 163-168; IV (1829) 133-34. (6) Lettere scritte a Pietro Aretino, a cura di T. Landoni, II, parte II (Bologna: Romagnoli

1875) CCCLX. (7) Luigi de Vendittis, *Grande dizionario enciclopedico UTET*, s.v. "Brusantini Vincenzo." (8) L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi* (Ferrara, I, 1804).

9. Ulrich Leo, *Angelica ed i "Migliori plettri": Appunti allo stile della Controriforma*, Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 4 (Köln: Scherpe-Verlag, 1953), pp. 33-34.

10. Ibid., pp. 35-36.

11. Giulio Molinaro, *Angelica and Medoro: The Development of a Motif from the Renaissance to the Baroque* (Toronto: Toronto University Press, 1954), p. 69.

CAPITOLO II

L'AUTORE DELL'ANGELICA INNAMORATA

Rarissime, brevi, generali ed incerte sono le fonti biografiche su Vincenzo Brusantino,[1] "Conte Ferrarese, Poeta a' suoi tempi stimato e celebre,"[2] e autore del poema Angelica innamorata. In un recente articolo biografico,[3] il solo dato riportato con certezza è il fatto che Brusantino nacque e morì nella città di Ferrara; ogni altra notizia, ivi inclusa la data di nascita, che viene situata nei primi decenni del secolo Sedicesimo, e la data di morte, che viene collocata verso il 1570[4] circa, è incerta e imprecisa ed è poco più che una approssimazione. Perfino il luogo di sepoltura sembra incerto. Da un lato, Marcantonio Guarini, nel suo Compendio Istorico delle Chiese di Ferrara, afferma che fu sepolto in San Paolo de' Carmelitani di Ferrara; dall'altro lato, il Baruffaldi, nel suo trattato De Poetis Ferrariensibus, scrive che venne sepolto in San Francesco.[5] Fra tutte queste varie incertezze, l'unico punto condiviso dalle diverse opinioni sembra essere la causa della morte, cioè che Brusantino morì di peste.

La sua vita privata, pubblica, politica, letteraria, amorosa, religiosa, le sue aspirazioni, i suoi ideali, le sue delusioni, insomma tutte quelle cose e situazioni che formano la parte sostanziale, il ponte tra le due date estreme, rimangono altrettanto incerte, vaghe e generali, sprovviste di documentazione precisa e dettagliata. L'unica biografia

pervenutaci da un'epoca vicina a quella brusantiniana è quella tracciata dalla penna di Alessandro Zilioli, in seguito trascritta dal Mazzuchelli. Considerando che questo è l'unico scritto biografico che abbiamo, ritengo sia molto importante citarlo interamente perchè ci permetterà una visione obbiettiva del ponte che unisce le due date incerte della vita brusantiniana.

> Nacque il Brusantino in Ferrara d'onorata condizione, ed attese nella Corte di Roma con isperanza d'avervi a fare gran riuscita: ma trovò così trista la fortuna che ne restò per sempre dolente; perciocchè avendo licenziosamente parlato di materie importanti, dove meno doveva, si concitò contra l'odio d'uomini potenti, i quali avendolo lungo tempo macerato con le carceri, appena si puotero indurre a dargli la libertà, e la vita a preghiere di diversi Principi. Vagò di poi questo per l'Italia guidato da un capriccioso, e stravagante umore, col quale soleva sempre impedire a se stesso ogni occasione di far bene: accorto però in questo, e fortunato che si acquistò la grazia di molti Principi, servendoli non meno della dottrina, che della vivezza, e della libertà de' suoi costumi. Finalmente sazio e delle Corti, e d'ogni altra vanità del mondo, si ritirò nella patria sua a vita poco meno che solitaria, sotto la protezione di Ercole Secondo d'Este Duca di Ferrara, dove quietamente finì.[6]

Da questa breve biografia e da alcuni dati ed accenni biografici riportati dal Mazzuchelli, possiamo concludere che i punti salienti della vita di Vincenzo Brusantino sono: (1) la sua sfortuna e delusione presso la Corte di Roma;

(2) l'odio che si attirò da uomini potenti per aver parlato su cose importanti che non lo riguardavano; (3) il lungo incarceramento; (4) la liberazione da questo incarceramento; (5) la sua diretta partecipazione e contatto con molte Corti in tutta Italia; (6) l'acquisto della grazia ed il benvolere di molti principi italiani; (7) la sua sazietà della vita di corte e delle vanità del mondo; (8) il suo ritiro ad una vita solitaria; (9) la protezione di Ercole II d'Este, Duca di Ferrara; (10) e la sua amicizia verso Pietro Aretino, per il quale dimostrò una grande affinità di affetti e d'intenti.

Nel corso delle varie letture dell'Angelica innamorata ho incontrato un personaggio che aderisce precisamente a queste dieci caratteristiche, un personaggio del tutto particolare ed indimenticabile, anzitutto perchè improvvisamente appare nel poema come un messaggero divino.[7] Appare nella via del bosco ad Ottavio e Bellisaria, re e regina dell'impero greco, col compito di mostrar loro la via della verità ed acquistar così fama, onore e virtù immortali. Solamente dopo aver riletto attentamente e confrontato il testo con i vari dati biografici ed aver trovato una perfetta corrispondenza fra essi mi sono reso conto della possibilità di avere fra le mani un'autentica autobiografia brusantiniana. Infatti, ne sono rimasto così convinto che mi

sono proposto di esporre il tutto in questo capitolo biografico riportando le varie corrispondenze fra testo e biografia per ognuno dei dieci punti biografici. A questo punto voglio proporre la ipotesi che quel messo divino sia proprio Brusantino stesso, il quale come propagatore e difensore della verità vuole svelare tutte le lacune e le parti oscure della sua vita, dandoci le ragioni della sua tragica e sfortunata vita, ed allo stesso tempo, essendo stato egli stesso un credente nell'immortalità dell'anima,[8] vuole immortalare non tanto se stesso come individuo, quanto la Verità stessa, insieme con tutte le persone che gli erano state benevole, comprensive e protettrici.[9] Non per niente questa parte occupa un luogo veramente centrale nel poema, coinvolge i protagonisti maggiori e occupa ben 120 ottave, cioè una porzione non indifferente del poema.[10]

Prima di passare all'analisi delle ottave in questione, che citerò abbondantemente in modo da documentare in maniera completa e dettagliata l'ipotesi proposta, desidero collocare il presunto passaggio autobiografico nel contesto del poema. Ottavio e Bellisaria, personaggi regali (la cui gloria, onore, fama, virtù, bellezza, forza, cortesia e bontà sono stati tracciati e a lungo descritti in tutta la seconda metà del poema), prima di soccorrere gli Ungheresi (rinchiusi nella città di Buda durante la lotta contro il

tartaro Phileno) prendono insieme la via di un bosco per aver l'occasione di narrarsi vicendevolmente i casi funesti che li sovrastano. È proprio a questo punto che il misterioso messo divino appare loro.

> Onde poi gionti in la solinga spiaggia
> Per raccozzarse fuor d'humana vista,
> Un'homo ivi trovar ne la selvaggia
> Terra palido tutto, e d'Alma trista;
> Quel come Fiera, che cacciata s'hoggia
> Co i cani, & per timor avida, e trista,
> Più timida s'imbosca, & si nasconde,
> Nè teme per fuggir i sterpi, o l'onde.[11]

Vedendo i due, questo cerca di fuggire, ma le sue azioni esteriori piuttosto animalesche contrastano con l'immagine divina del suo volto, che dà invece un'impressione "come proprio fusse huom del Paradiso."[12] Anzi, la giovane coppia rimane stupefatta all'apparizione di questo uomo "perchè non senza gran Destino, o Fato simil huom d'improviso havean trovato." Di conseguenza Ottavio e Bellisaria concludono che quell'incontro sia dovuto al destino loro. Finalmente, dopo molti sforzi per farlo parlare, egli si decide a narrar loro tutta la causa del suo passato male, cioè la causa della sua presente situazione. Ed è proprio qui dove tutto quello che questo uomo racconta coincide perfettamente con i punti biografici sopra elencati. Fra l'altro dovremo notare che se il messo Divino è Brusantino, allora Ottavio e Bellisaria dovrebbero rappresentare il Duca Ercole II e la moglie.

Passiamo ora all'osservazione specifica di ognuno di questi punti.

Seguendo l'ordine cronologico dei dieci punti biografici, prendiamo per primo la sfortuna e delusione del Brusantino presso la Corte di Roma, luogo dove la religione e le pratiche religiose dovrebbero godere dei massimi onori. In effetti, niente sappiamo della causa o ragione di questa sua delusione. Potrebbe essere, ad esempio, che egli pensasse di trovare una cosa, secondo le sue aspettazioni, ed invece ne trovasse un'altra, ossia l'antitesi totale di ciò che aveva pensato. Oppure, capisco come potrebbe esser rimasto deluso se invece di trovare la Corte di Roma il caput mundi di una vera pratica estrinseca ed intrinseca dei concetti della Fede Cristiana, avesse trovato un luogo mondano a causa dell'ipocrisia dei clerici, del conflitto tra la loro estrinseca apparenza dogmatica, rigida e religiosa, e la loro intrinseca, verace tendenza verso il profano, il mondano, ecc. Infatti le speculazioni potrebbero essere moltissime se non fosse per l'aiuto di due ottave che precisano la ragione e la causa di una delusione molto simile a quella biografica.

Di Monache, e di Frati non vidi uno,
Ch'al detto mio volesse por l'orecchia;
Anzi con modo ascoso, & importuno
Beato è quel, che mal più m'apparecchia;
Questi mi rupper l'ossa ad uno ad uno,

E non valse mercè a l'usanza vecchia;
Perchè cacciato fui con duol interno
Come spirto terribil de l'Inferno.

Theologi, & Philosophi, che in l'alto
Pulpito mostran di virtù gli essempi
Con zoccoli, e cordon mi ferno assalto
Per Celle Dormitori, & per i tempi,
Hippocriti, Scismatici qual smalto
Duri d'ogni pietà crudeli, & empi,
Et peggio assai di lor vidi indiscreti
D'ogni virtute molti altieri Preti.[13]

Da queste ottave possiamo trarre due deduzioni. In primo luogo esiste un'ingiustizia: non si dà ascolto a chi dice la verità, "Ch'al detto mio volesse por l'orecchia;" e invece è lodato colui che nuoce con più malizia "Anzi con modo ascoso & importuno / Beato è quel, che mal più m'apparecchia." Quindi, la falsità e la malevolenza rimangono non castigate, mentre invece vengono punite la verità e la benevolenza. In secondo luogo esiste un abisso tra il dire e il fare di coloro che in "Pulpito mostran di virtù gli essempi" mentre in verità sono "Hippocriti, Scismatici qual smalto / Duri d'ogni pietà crudeli, & empi." Cioè si tratta proprio del conflitto tra l'apparenza della virtù e della santità e la realtà empia e mondana. Questi due punti sono importanti perchè ad essi si contrapporrebbe il Brusantino propagatore della Verità.

Il secondo punto biografico, cioè l'odio attiratosi per essere stato indiscreto, trova corrispondenza nella se-

guente ottava.

Dal Tempio di Sulpitia son mandato
Per vertude, e per fama, a tutto il Mondo
A molti, ch'in principio m'hanno grato
Tenendo il mio consiglio di gran pondo
Ma come in lungo poi sono approvato
Da quei, & che non esco a lor secondo
Subito vengo in odio a questo, e a quello
Scacciandomi via poi, come rubello.[14]

In questa ottava si manifesta non soltanto l'effetto, cioè l'odio, bensì anche le cause di quest'odio. I versi "Ma come in lungo poi sono approvato / Da quei, & che non esco a lor secondo" indicano che la ragione è il fatto di essere riuscito ad uguagliar (o del tutto superar) con la virtù e la fama del suo consiglio, coloro che l'odiano. Questo aspetto si connette molto bene con la volontà menzionata precedentemente, di voler scoprire la verità a tutti i costi, e di propagarla non importa a quale rischio o conseguenze.

Non meno di questi due, il terzo punto sull'incarceramento lungo e penoso trova il suo parallelo nel testo poetico. Ed è collegato con quell'altro aspetto importante e causa di tutto il male, cioè, la ricerca della verità.

Con humile parol scopersi il vero,
Che non è in mio poter tenerlo occulto,
Acciò, che fuor di biasmo, e vitupero
Restassero felici, & fuor d'insulto
Per questo poi fui preso, & nel severo
Carcere posto disprezzando il Culto,
Per cui era mandato, e in ogni via
Col Tempo sempre meco in compagnia.

Giacqui molto in pregion pur con speranza
D'esser buon cognosciuto, & innocente,
Perchè chiuso diceagli l'importanza
Per cui era mandato ad ogni gente;
Appresso la vertude, & nominanza,
Che debbe a un'Alma: perchè sia eccellente
D'acquistar fama qual mai non s'imbruna
Per assalto di Morte, e di Fortuna.

Per questo lor fu in odio, e a in crudelire
Contra me cominciaro, e a minacciarme,
Che mi fariano subito perire
Se non volea di tal pensier cangiarme:
Cognoscendo io dapoi le perfide ire
Deliberai da questi allontanarme;
Onde il tempo mi aperse, e la ragione
Dandomi libertà de la pregione.[15]

Qui molto chiaramente Brusantino ci descriverebbe l'episodio dell'incarceramento dischiudendone la vera ragione. Questa consiste nell'aver scoperto "...il vero, / Che non è in mio poter tenerlo occulto," a beneficio di altri cosicchè potessero essere felici ed evitassero "biasmo e vitupero." Con la parola "Culto" il tutto prende un'importanza religiosa e mistica; cioè il Brusantino, come portatore e ricercatore della verità, avrebbe una missione quasi divina, essendo una specie di Cristo martire fra i giudei, e quindi avendo "disprezzato il Culto [riferendosi agli uomini potenti che lo incarcerarono e l'odiarono] hanno peccato non solamente contro di lui, ma hanno peccato direttamente contro la Divinità. In effetti, ben due volte sottolinea con la stessa espressione il fatto di aver avuto una missione da messo divino, quando nella prima ottava dice "Per cui era mandato,

e in ogni via"; e nella seconda ottava "Per cui era mandato ad ogni gente." Questa missione, il cui fine era di scoprire il vero e di far sentire l'importanza della verità per la virtù e per la fama di ogni anima, gli è stata impedita con l'incarceramento e la minaccia di morte "Se non volea di tal pensier cangiarme." Una volta accortosi che non avrebbe potuto mai ottenere la libertà scoprendo questa missione ai suoi nemici (implicito nel verso "Conoscendo io dapoi le perfide ire") Brusantino decide ("Deliberai") di non insistere più, cioè abbandonare il tentativo di persuaderli. (Poi le cose si risolvono per influenza d'altri, col passar del tempo e con le preghiere di uomini ragionevoli.)

La libertà da questo incarceramento, che segue non senza fatiche e grandi sofferenze fisiche e morali, viene descritta nella seguente maniera:

Poi che uscito ne fui del carcer fuora
Andai d'alcuni, ov'io credea, che'l nume
Poi fosse di virtù, che l'huomo honora
Reverito, e adorato con gran lume,
Quivi più ch'in altrove in odio alhora
Divenni sotto tal falso costume,
Che credendo d'havergli più, ch'amici
Ritrovai quelli a me crudi inimici.

Perchè ferito fui, & lacerato
Da quei con stratio più crudo, e severo,
Fur questi più Signor, che simulato
Gli è sempre inanti, & se gli asconde il vero
Et dove mi credei esser più grato

Più sprezzato ne fui con biasmo austero,
Et apresso di lor non trovai huomo
Che pur volesse udir come mi nomo.[16]

Non è del tutto sorprendente che Brusantino sia stato portato a dubitare dell'amicizia, come infatti lo aveva descritto Alessandro Zilioli:

> Vagò di poi questo per l'Italia guidato da un capriccioso, e stravagante umore, col quale soleva sempre impedire a se stesso ogni occasione di far bene: accorto però in questo, e fortunato che si acquistò la grazia di molti Principi, servendoli non meno della dottrina, che della vivezza, e della libertà dei suoi costumi.[17]

Infatti, nel poema c'è la conferma di un contatto diretto con molteplici corti e pure la sua opinione su tutto ciò che egli osservò.

Altro che volti finti in molte corti
Et simulati Cor vidi aggradire,
Ruffian, puttane, adulatori accorti
Buffon, Cinedi, & sol chi sa mentire
Villan vestiti quelli, che fan torti
A questo e quel meschin, che nol può dire
E di quegli ancho per empirsi il sacco,
Che invocano al suo honor Vener, e Bacco

La più parte trovai de li Signori
Miseri, ingrati, e fuor di modo avari,
Che se a lor porti son da gli scrittori
Per honor lor' suggetti unichi e rari
Come indegni non curano gli honori
Nè chi nel mondo la lor fama schiari
Per non gratificar voglion che morta
Resti la fama, e l'honor più ch'importa.[18]

Come prima aveva sottolineato la corruzione della chiesa, ora porta alla superficie la corruzione della vita cortese,

con tutte le sue lascivie, le sue vanità e la sua mancanza di veri valori. Inoltre, quello che sembra disgustarlo immensamente è la mancanza di onore dimostrata verso gli scrittori, i quali hanno il potere di immortalare dischiudendo al mondo la fama e l'onore.

Naturalmente, non tutte le corti erano corrotte e non tutti i principi e uomini grandi erano "indegni" verso Brusantino. Egli sembra ricordarne alcuni e come premio di ricompensa immortalare il loro nome e le loro doti nel suo poema. Infatti, possiamo trovare una lunghissima lista di nomi[19] di persone storicamente esistite, accompagnati da lodi particolari secondo il merito di ciascuno.

Ma Brusantino indica una grande sazietà per la vita di corte dove tutte le virtù vengono più facilmente sprezzate. Questo, naturalmente è intollerabile, a lungo andare, per uno che ama la verità, la fama, l'onore e la giustizia. Se la situazione non è modificata drasticamente, la vittima è costretta a ritirarsi e trovare rifugio in se stesso, nella solitudine, nell'isolamento, dove possa essere circondato dalla verità. Ecco due ottave in cui ci racconta appunto questo.

Poi con dishonor d'una tal Dea
Vidi spezzata la Vertute in terra,
Et io trattato più che non credea
Di mal in peggio, & fattomi più guerra,

Nel bosco qui, ove habitar solea
Al tempo antico sto quasi sotterra,
Fuggendo di ciascun, che me distempre,
Et a lei grato son tenuto sempre.

Quinci nel bosco in solitaria vita
Cinto di verità vado sicuro,
Dove quella dimora, & dove invita
Ciascun dove del Mondo furo;
Et se per tempo alcun resta sbandita
Nel cuor di questi tai superbo, e duro
Scoprela il tempo in questo atto, e leggiero
Et forza è al fin che si cognosca il vero.[20]

La protezione del Duca Ercole II di Ferrara deve seguire il ritiro di Brusantino "in solitaria vita," ed è rappresentato allegoricamente dal suo incontro con Ottavio e Bellisaria, come il seguente proemio ci conferma:

> In questo Vigesimosettimo Canto si vede quanto una nobilissima fama adorni l'huomo con l'essempio della Gloriosa Fama dello Illustrissimo Duca HERCOLE di Ferrara, seguendo una historia di Ottavio, e Bellisaria, per li quali si dimostra, che gli tradimenti al fine con grandissimo incarco de chi gli fanno: sono scoperti, & dato a gli traditori la giusta pena.[21]

La data della prima pubblicazione dell'Angelica innamorata è 1550, e si potrebbe dunque, entro certi limiti, precisare il periodo passato alla Corte estense. Come scrittore, Brusantino predilegeva il verso; infatti, le altre due opere[22] del Brusantino, pubblicate nel 1554, sono ambedue opere liriche. Questo periodo, fra il 1550 ed il 1557, sembra essere uno di grande attività letteraria ed al medesimo tempo un'epoca di rapporto, intimo e fedelissimo, con

pochissimi amici, ad esempio Pietro Aretino. Dal Mazzuchelli sappiamo che "fu uno degli amici e adulatori del famoso Pietro Aretino, e fu pur uno di que' molti che regalavano questo celebre maldicente, e l'andavano a visitare a Venezia."[23] Questo ce lo conferma una lettera scritta dal Brusantino a Pietro Aretino a Venezia, scritta in data del 22 dicembre 1550. Per meglio comprendere che tipo di relazione esistesse tra i due e quanto fosse forte l'affinità di affetti e d'intenti del Brusantino con l'Aretino, desidero citare la lettera per intero. Brusantino scrive:

> Certo quando più penso meco, divinissimo signor Pietro, non è cosa a questo mondo de più diletto a l'uomo che l'amicizia; e per avermi la natura trasmutato l'animo mio tutto nel vostro, mi sento tanto contento, che non me pare di aver mai bene se non quanto penso in V.S.; ma se così ancora detta natura avesse trasmutato il vostro animo nel mio, il che forsi qualche parte, io mi reputerei avere quasi la perpetua felicitade. Non vedo l'ora di tornarmi a Venezia per poter meglio godere V.S. et apertamente mostrarmeli, tal quale li sono sviscerato; in tanto quella goderà in cambio de li fenocchi in acceto, che ancora non ho potuto avere novo par de oche selvagie prendute de mia mano col favore de la remembranza de V.S. sopra quelle maraviglιosisissime stanze che mi dicesti quella mattina nel vostro letto; or non più; V.S. mi tegna per raccomandato.
>
> Della Brusentina alli XXI Dicembre del L.
>
> Di V.S. più che di se stesso
> Vincenzo Brusantino.[24]

Quindi possiamo essere certi che in una presunta "autobiografia" brusantiniana, l'Aretino sarebbe almeno stato ricordato, cioè secondo l'ideale brusantiniano, sarebbe stato immortalato nella fama e nell'onore. Ed infatti:

> Tra i sopr'humani, & reverendi ingegni
> Coronato d'un nuovo inclito Alloro,
> Pietro Aretino fia che in veri segni
> Ai pellegrini porgerà ristoro
> Mostrando come, che gl'Imperi, e i Regni
> Cedere a la vertù debban fra loro:
> Perchè quegli in poter son de la Sorte
> Et questa lei predomina, & la Morte.
>
> Egli haurà ascendente l'Evangelo
> Chiamarassi Censor del vitio horrendo,
> Otterrà d'esser per gratia dal Cielo
> Il flagello de i Principi tremendo:
> E amando i buoni con fervente zelo
> L'andranno tuttavia gli empi fuggendo
> Sarà per Divin don, l'huomo sincero
> Libero, & sol Predicator del vero.[25]

Il parallelo tra quello che sappiamo della vita del Brusantino e questo episodio è ovvio. Tutta questa parte del poema, infatti, se accettata come "autobiografica," assume una grandissima importanza, perchè potrebbe illuminare molti aspetti oscuri della biografia brusantiniana. È particolarmente importante perchè ci rivelerebbe i sentimenti stessi del nostro personaggio.

Non soltanto ci fornisce dettagli autobiografici corrispondenti a quel poco di biografia esistente, ma ci manifesta altre tendenze dell'autore, ad esempio, la sua inclinazione alla misoginia. Secondo me, questa si deve attri-

buire non, come ritiene Ulrich Leo,[26] alle conseguenze sociali della Controriforma, ma ad esperienze sue personali. Sempre in questa parte "autobiografica," il Brusantino scrive:

> Peggio da Donne il ver nulla mi valse,
> Che me dier bando, & fu Virtù schernita
> E non sol di stracciarmi ancho lor calse
> C'hebbeno castità da lor sbandita;
> Così inique crudel, sdegnose, & false
> Fermar tal rabbia sua sempre infinita
> Con tal audacia con tal ira, e sdegno,
> Che'l sangue lor lasciai per orma, e segno.[27]

Il tono mi sembra improntato all'offesa per l'ingiustizia subita da parte di quelle donne che avevano reagito male alla sua volontà di manifestare la verità piuttosto che per un desiderio di vendetta sulle "donne" come tali. In altre parole, il suo misoginismo, se esiste veramente, viene causato non dalle donne in quanto donne, bensì dalla violazione da parte di alcune donne dell'ideale brusantiniano, cioè della verità. Quindi, non so se si possa proprio parlare di misoginismo in Brusantino, perchè come vedremo più avanti, la donna per Brusantino acquista un nuovo significato, una dignità diversa da quella dell'epoca rinascimentale.

La mia convinzione che il testo dell'<u>Angelica innamorata</u> sia in effetti autobiografico è basata sulle seguenti osservazioni: in primo luogo, il tutto coincide perfettamente con le scarsissime nozioni biografiche; secondariamente,

i vari dati "autobiografici" ricavati dal poema corrispondono perfettamente al carattere e all'ideale di Brusantino e a quel poco di personale che sappiamo di lui; terzo, sapendo quanto sia importante per lui la funzione del poeta di tramandare la verità, una parte "autobiografica" nel poema stesso è quasi inevitabile e del tutto giustificabile. Sebbene sia difficile stabilire se si tratti veramente di un'autentica autobiografia, ci consente di speculare un pò meglio intorno alle lacune ed i punti oscuri della vita di Vincenzo Brusantino.

NOTE

1. La forma adoperata consistentemente in tutta la tesi è Brusantino e non Brusantini o Brugiantini (varianti che si trovano in varie fonti per Brusantino e la sua opera), per la ragione che egli stesso mostrò di preferire questa forma quando si firmò nella lettera a Pietro Aretino (si veda nota 24).

2. Giovan Maria Mazzuchelli, Gli scrittori d'Italia, II, 4, p. 2234.

3. Dizionario biografico degli italiani, XIV, 1972.

4. Questa data viene riportata pure in G. Petronio, Dizionario enciclopedico della letteratura italiana (Bari: Laterza; Roma: Unedi).

5. L'opinione del Guarini e quella del Baruffaldi vengono riportate dal Mazzuchelli in Gli scrittori d'Italia (p. 2235, n.7).

6. Ibid., pp. 2234-35.

7. Vincenzo Brusantino, Angelica innamorata (Venezia: Marcolini, 1553), XXXII, 86-112, e seguita nel canto XXXIII, 1-84.

8. Questo è un elemento ed un tema importante nel poema. Persino nella lettera introduttiva al suo protettore Ercole II d'Este, Duca di Ferrara, pubblicata al principio dell'Angelica innamorata, (edizione del 1553), parla sull'importanza dell'immortalità dell'anima.

9. La lunghissima lista di specifici nomi di persone storicamente vere ed esistite, (XXXIII, 1-84) sembra fortemente convalidare questa ipotesi.

10. Occupa nientemeno che la metà del canto XXXII, 86-112, e la metà del canto XXXIII, 1-84.

11. Ang. inn., XXXII, 86.

12. Ibid., XXXII, 88.

13. Ibid., XXXII, 99, 100.

14. Ibid., XXXII, 91.

15. Ibid., XXXII, 92, 93, 94.

16. Ibid., XXXII, 95, 96.

17. Mazzuchelli, op. cit., p. 2235.

18. Ang. inn., XXXII, 97, 98.

19. Per la lunghissima ed estesa lista di nomi, vedere le ottave 1-84, nel canto XXXIII dell'Angelica.

20. Ibid., XXXII, 102, 103.

21. Ibid., XXVII, proemio.

22. Oltre l'Angelica innamorata il Brusantino scrisse: (1) Le cento novelle di M. Giovanni Boccaccio ridotte in ottava rima da M. Vincenzo Brusantino, stampate in Venezia (in 4°) da Francesco Marcolini nel 1554. Di questa traduzione il Zilioli ha parlato con poca stima: "...trasportato alle rime è divenuto tanto insulso e tedioso che ad altro appunto non serve che a muovere gli animi di chi lo legge a biasimare infinitamente il Traduttore, e a censurare ridendo i suoi versacci..." (Mazzuchelli, op. cit., nota 14). Malgrado la male accettazione critica, questo è un libro rarissimo ed è caratterizzato dalla allegoria che il Brusantino fa precedere ad ogni novella. (2) Alcune rime stampate nel Tempio a Donna Giovanna d'Aragona fabbricato ecc. stampate in 8° in Venezia da Plinio Pietrasanta nel 1554. Queste rime furono pure pubblicate nella raccolta Rime scelte de' poeti ferraresi dal Pomatelli, Ferrara 1813, pp. 113-116.

23. Mazzuchelli, p. 2234.

24. Lettere al Sig. Pietro Aretino da molti signori, comunità, donne di valore, poeti et altri eccelentissimi spiriti. Divise in due libri, sacre al Rever.mo Cardinal di Monte (Bologna: presso Gaetano Romagnoli, 1875), vol. II, parte II, CCCLX, (pagina 400 della edizione marcoliniana).

25. Ang. inn., XXXII, 110, 111.

26. Ulrich Leo, Angelica ed i "Migliori plettri," p. 21.

27. Ang., inn., XXXII, 101.

CAPITOLO III

CONTESTO STORICO-LETTERARIO

Il Cinquecento fu un'epoca storica[1] satura di avvenimenti sociali, politici, scientifici, artistici, estetici, letterari e religiosi della massima importanza, i quali influirono direttamente sulla formazione di un certo ideale della società; e questo, a suo tempo, fu riflesso nelle arti ed in particolare nell'opera letteraria. Per capire più precisamente e dettagliatamente la formazione di tale ideale e per riconoscere i suoi riflessi nelle due opere letterarie, l'*Orlando furioso* e l'*Angelica innamorata*, mi sembra importante tener presente il contesto storico, sociale, politico e religioso, cioè il terreno fertile ove tale ideale nacque e maturò. Naturalmente, l'ideale ariostesco sarà differente da quello brusantiniano perchè il contesto storico-letterario è differente e ben distinto nell'un caso e nell'altro; il *Furioso* si trova in pieno Rinascimento, mentre l'*Angelica* è situata nell'epoca della Controriforma. Il fatto che le due opere si trovano ambedue nel XVI secolo mentre il loro contesto storico-letterario è totalmente differente lascia intravedere quanto siano divergenti le due fasi del Cinquecento: quella rinascimentale, nella prima metà del secolo, e quella controriformistica, nella seconda metà. Infatti, storicamente si potrebbe dividere il Cinquecento in due parti ben distinte: il primo Cinquecento che tra il 1500 e 1530 segnò l'apice del Rinascimento, col notevole periodo

di declino dal 1530 fino al 1550; e il secondo Cinquecento che occupò tutta la seconda parte del secolo, epoca della Controriforma, conosciuta pure col nome di presecentismo, la quale segnò tutta una nuova fase nella civiltà e nell'ideale di tale civiltà.

A differenza dello splendore dell'arte e delle scoperte scientifiche che portarono l'Italia del Cinquecento all'apice della Rinascenza, le vicende politiche oscurarono la storia d'Italia con la perdita dell'indipendenza degli stati italiani e la invasione e la dominazione straniera. Infatti, le vicende politiche d'Italia dal 1515 al 1544 si accentrarono primariamente intorno ad una lotta di potere e di supremazia tra la Francia e la Spagna. Con la morte di Francesco I nel 1547, l'Italia entrò in una nuova era, l'era delle preponderanze straniere nel campo politico, sociale e religioso.

Nella prima metà del secolo XVI tutta l'Italia era entrata in una crisi economica e morale. Fra le molteplici ragioni le più salienti sono: mezzo secolo di guerre; lo sfruttamento continuo delle signorie italiane; eserciti amici e nemici di continuo nella penisola; e la mentalità antimilitarista degli umanisti italiani i quali si rifiutarono di reagire contro le invasioni straniere. Quest'ultima dischiude una certa attitudine d'indifferenza, come se

> En effet, cela ne leur dit rien et ils espèrent passer à la postérité plus par les oeuvres de l'esprit, le judicieux amènagement de l'existence que par la gloire des armes.[2]

Il commercio, essendo l'unica forma di base economica, a poco a poco, con la espansione e la competizione europea perse la sua prosperità. Non solo la competizione del traffico commerciale europeo aveva causato una vera e severa crisi nel commercio italiano, ma la causa principale fu più sostanzialmente la Riforma protestante durante il suo periodo di espansione nei vari paesi nord-europei. Per conseguenza, questi restrinsero tutte le forme primarie e secondarie dell'economia cattolica, fra l'altro, confiscando tutti i beni ecclesiastici. Quindi la Chiesa cattolica si trovò confrontata da gravi problemi che richiedevano immediata soluzione non solo sul piano economico ma principalmente sul piano spirituale, e questa immediata soluzione avvenne secondo una certa direzione di pensiero:

> si pensa che la linea da seguire sia quella di prevenire e di svuotare le posizioni riformistiche a fondo ereticale promovendo senza incertezze l'autentica riforma della Chiesa, una riforma che valga a giudicare e a contrastare l'altra riforma, perciò in questo senso una Controriforma.[3]

Siamo ormai verso la seconda metà del XVI secolo, l'epoca caratterizzata dall'invasione straniera, nel campo

politico, e dall'invasione della Riforma protestante nel campo religioso-spirituale dell'Italia: l'epoca della Controriforma. Questa si potrebbe datare con l'inizio del Concilio di Trento, convocato da Paolo III il 15 marzo 1545, fino alla fine del secolo, cioè verso il 1600. Gli effetti della Controriforma sul campo politico e culturale e sui costumi del tempo, furono numerosi e tutti della massima importanza. Col Concilio di Trento, si rafforzò l'autorità della Chiesa e del Papa, come il capo dell'unica vera Chiesa del mondo, cioè venne stabilita la prevalenza del principio unitario cattolico su quello federalista.

Il Concilio riportò grandi successi nel campo spirituale. Fra gli effetti più notevoli (a partire dal 1564 con i decreti obbligatori) si notò una intensa ondata di misticismo, il quale coinvolse persino le alte classi sociali. In breve, ogni classe sociale partecipò e visse profondamente e personalmente secondo un ideale di vita dove tutte le forze dell'uomo furono dirette verso un solo fine, la Fede cristiana e cattolica, e verso un solo assoluto, cioè Dio.

Dividendo l'epoca della Controriforma in due parti, troviamo che quest'ondata di misticismo dovrebbe esser situata nella prima parte, cioè nel periodo del rigorismo teologico (verso il 1541). In questo periodo, l'accento fu posto sul morire bene, cioè l'importanza di una preparazione

terrena per l'al di là. Questo contrastava fortemente con l'ideale del ben vivere del periodo rinascimentale della prima metà del Cinquecento. Nella seconda parte dell'epoca controriformistica, scopriamo un forte desiderio per una Fede viva ed in azione, per la conquista delle anime tra il popolo, per la meditazione in comune accompagnata dalla musica. Tra l'altro, questo periodo fu importantissimo per lo sviluppo musicale, e in particolare segnò la nascita dell'oratorio, che maturò anche grazie alle idee di San Filippo Neri (m. 1595) in Roma, il quale organizzò intrattenimenti spirituali. Questa seconda parte, si potrebbe chiamare la vera Rinascenza cattolica perchè tutto un nuovo clima venne creato, tutta una nuova atmosfera sociale e religiosa piena di convinzione e di fede nella rinnovazione del Cattolicesimo. La Chiesa scelse per armi di combattimento verso gli avversari (cioè verso il protestantesimo all'interno d'Europa e l'islamismo nel Mediterraneo) la cultura, lo sviluppo delle arti, delle scienze e delle lettere. Quindi scienza e Fede coesistettero nuovamente, però non più in un equilibrio nel senso di pagano-cristiano come nel Rinascimento, bensì in un senso del tutto assoluto, cioè indirizzate verso la Fede in Dio. Questo atteggiamento divenne l'ideale dell'ultima parte del XVI secolo, e fu la causa di uno sviluppo nelle arti e nelle scienze, uno sviluppo peraltro che incorporava nei lavori

d'arte, particolarmente nelle lettere, quel misticismo, quella Fede che furono caratteristici dell'epoca controriformistica.

Oltre ai vari cambiamenti politici e religiosi, la Controriforma esercitò una profonda trasformazione della società italiana, creando nuove classi sociali. La società economicamente debole, cioè la vecchia aristocrazia, crollò e venne sostituita da quella economicamente forte, cioè la borghesia che s'interessava al commercio. La nobiltà del primo Cinquecento, nobiltà ereditaria, non è certamente la stessa nobiltà come intesa cinquant'anni dopo, cioè nel 1560. Ma la seconda metà del Cinquecento vide la nascita di moltissimi ideali cavallereschi, ideali che furono in gran parte responsabili per la voga per i poemi cavallereschi che vennero composti in grande numero da vari letterati dell'epoca. Fra questi si distinse l'*Angelica innamorata* del Brusantino, anche per il fatto di essere una vera continuazione dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto.[4]

Le vicende storico-religiose influirono sulle vicende morali e spirituali della società e quindi influirono anche sul gusto, sebbene questo gusto fosse influenzato anche dall'avida lettura dei capolavori della tradizione letteraria. In particolare nei primi trent'anni del secolo, in

quest'atmosfera rinascimentale, il cui ideale era di armonizzare i valori della vita in profonda serenità, la Corte estense di Ferrara diventò un centro letterario importantissimo. È proprio in questa atmosfera aristocratica e di corte che il grande capolavoro epico fu ideato, riletto ed amato.[5] Quali furono le influenze letterarie dell'epoca sull'Orlando furioso? Quali erano i libri in voga nella società del tempo in cui l'Ariosto componeva il suo poema?

Anzitutto, parlando di influenze letterarie sull'epica ariostesca, bisogna tenere in mente che alla Corte estense, c'era una immensa biblioteca a disposizione di ogni membro della corte e di tutti coloro che erano connessi direttamente o indirettamente con essa.[6] Questo fattore è importantissimo, perchè la biblioteca era aggiornata ed arricchita seguendo il gusto del tempo, e con particolare riguardo alla materia cavalleresca francese e brettone. Infatti, nel periodo precedente all'Ariosto vi era stata una vera e propria voga per il romanzo cavalleresco francese in tutta la Corte estense ed in altre corti italiane, come quelle di Mantova e di Urbino. Non è dunque da stupirsi che l'Ariosto stesso abbia conosciuto molto bene i maggiori lavori di materia cavalleresca francese e brettone a sua disposizione nella immensa biblioteca estense. Questi comprendevano i romanzi più in voga: il Tristan, il Lancelot, il Palamedès, il Me-

liadus, il Guiron le Courtois, l'Aspremont, il Renaut de Montauban, il Beuf d'Antone, Ugo d'Alvernia (franco-italiano), il Roman de Merlin, le Prophéties de Merlin, Saint-Graal ed il Roman de la Rose.[7] Basta pensare che questi romanzi francesi erano così alla moda in quell'epoca e così conosciuti da influire persino sulla scelta dei nomi degli stessi Estensi.[8] Gli ideali dei personaggi romanzeschi erano quelli ai quali la società ferrarese aspirava, e che esaltava ed imitava, sia nel comportamento esteriore, azione e abbigliamento, quanto nel modo di esprimere gli affetti, i sentimenti, e le grandi passioni del cuore.

Numerosi motivi romanzeschi ed episodi nell'Orlando furioso possono essere ritrovati in uno o più dei romanzi francesi sopraelencati.[9] Questi comprendono, ad esempio: l'immagine della rosa e la verginità; il tradimento di Pinabello; Bradamante nella tomba di Merlino; la storia di Grifone, Martano e Origille; la storia delle armi di Marfisa; e, principalmente, la pazzia di Orlando che forma l'avvenimento principale e centrale del poema ariostesco. Oltre l'influsso dei romanzi cavallereschi d'origine francese, l'Ariosto fu influenzato anche da poemi e romanzi italiani e spagnoli. Primo fra questi fu l'Orlando innamorato[10] di Matteo Maria Boiardo (1441-1494), pubblicato fra il '75 e

l'84, e di cui l'Orlando furioso è la continuazione così come l'Angelica innamorata del Brusantino è una continuazione dell'Orlando furioso. Un poema che influì pure sul Furioso fu il Mambriano di Cieco da Ferrara. Questo, con il suo comportamento classico mitologico potrebbe esser servito all'Ariosto per ideare le metamorfosi di Alcina, la Circe ariostesca. Ed ancora altri romanzi e poemi, ad esempio: la Spagna, l'Ancroia, l'Aspromonte, l'Historia di Bradiamonte, Historia o vita di Merlino, il Guerin Meschino. Inoltre si possono tracciare influssi danteschi o boccacceschi e pure del celebre romanzo (letto fino al 1500) Tirante el Blanco di J. Martorell, che contiene un episodio simile a quello di Polinesso, nella storia d'amore di Ariodante e Ginevra nel Furioso. L'avventura di Ginevra si trova anche in un altro romanzo spagnuolo: la Historia de Grisel y Mirabella di Juan de Flores.

Oltre l'influsso diretto delle opere letterarie francesi, italiane e spagnole dell'epoca,[11] l'Ariosto ebbe diretto contatto con i letterati maggiori dell'epoca rinascimentale, cioè della prima metà del secolo sedicesimo. Egli conobbe Pietro Bembo (1470-1547). Oltre al Bembo fu amico di Ercole Strozzi, Guido Postumo Silvestri di Pesaro, Giovan Francesco Valier, Maria d'Olvito e Baldassare Castiglione il cui Cortigiano[12] fu opera alla sua epoca famosissima in tut-

te le corti d'Italia e molto in voga per la concezione dell'ideale uomo e ideale donna di corte.

Molto differente è il mondo intellettuale, morale e letterario della seconda metà del Cinquecento. Questa è l'epoca della Controriforma e il Brusantino fu in effetti un poeta della Controriforma, la quale egli sentì e rispecchiò nel suo poema. Per questa sua posizione letteraria, fra l'Ariosto ed il Tasso, il Brusantino venne ad occupare un luogo importante nella trasformazione dell'epopea italiana, cioè nell'evoluzione del poema epico cavalleresco in poema epico-eroico cavalleresco. Ma quali furono le fonti letterarie a cui il Brusantino attinse per la sua Angelica? Quali furono le correnti letterarie della seconda metà del secolo, e con quali scrittori trovò egli una certa affinità nel trattamento della materia epico-cavalleresca? Per rispondere a queste domande ci serviremo di quello sfondo letterario necessario per esporre e capire l'ideale brusantiniano.

Ovviamente, il lavoro letterario, la fonte a cui il Brusantino attinse per lo schema e contenuto dell'Angelica innamorata, fu il poema ariostesco, l'Orlando furioso. Già al principio dell'Angelica, il Brusantino ci fa notare che egli seguirà a cantare la materia trattata dall'Ariosto. Così scrive:

Seguirò sorto ancor da favor tale
La bella Historia, che'n si colti versi,
Già trattò l'Ariosto, che immortale,
Si fe scrivendo, & altri assai diversi.[13]

L'Orlando furioso dunque fu la fonte suprema non solo per l'opera brusantiniana, ma per numerosissimi poemi cavallereschi che fiorirono nell'epoca post-ariostesca.

> Con il poema dell'Ariosto non si esaurì la narrativa cavalleresca; anzi la fortuna ottenuta tra i contemporanei dall'Orlando furioso — riconoscimento questo di un'altissima poesia ma, non meno, spontaneo consenso verso un'opera nata in perfetto accordo con gli spiriti del tempo — favorì un'eccezionale fioritura di poemi cavallereschi.[14]

Tra questi possiamo enumerare i più importanti e conosciuti all'epoca: il Sacripante Paladino (Venezia 1535), il Palmerino (1561), il Primaleone figliolo di Palmerino (1562), Le prime imprese del conte Orlando (1572 postuma pub., poema in venticinque canti che presuppone il modello ariostesco), tutti di Lodovico Dolce; La morte del Danese (1521) di Cassio da Narni; l'Astolfo borioso (1523) di Marco Guazzo da Padova; I tradimenti di Gano (1525) di Pandolfo de' Bonaccossi; Rinaldo furioso (1530) di Francesco Tromba da Nocera; Rinaldo appassionato (1553) di Ettore Baldovinetti; Astolfo innamorato (1532) e Guidon selvaggio (1535) di Antonio Legname; Mandricardo innamorato (1535, però stampato anni prima senza luogo e data, in due canti) di Pietro Aretino il quale ne

scrisse altri due, _De le lagrime d'Angelica, due primi canti_, (1538 è la prima edizione con data, però ce ne sono delle precedenti), e l'_Orlandino_[15] (1540) che rimase incompiuto dopo l'inizio del secondo canto.[16] Dalle varie indicazioni possiamo presumere che il Brusantino era al corrente di tutte le altre produzioni epico-cavalleresche del suo tempo e che perfino strinse una forte amicizia con alcuni dei loro autori. Egli fu amico del Dolce e dell'Aretino, e questo fattore ha la sua importanza nel determinare l'influsso letterario di questi sulla materia cavalleresca brusantiniana:

> Poichè noi, d'altra parte, sappiamo che l'Aretino ed il Dolce erano legati da intima amicizia, segue che l'Aretino era in relazione personale con i due altri poeti che, come lui stesso, trattarono, dopo l'Ariosto, die [sic] Angelica e Medoro; un fatto, questo, che ci — interesserà ancora.[17]

Ma nell'_Angelica_ vi sono anche tracce di altri modelli letterari. Ad esempio il Petrarca dei _Trionfi_ è riscontrabile nella lunga lista di nomi di persone "virtuose" e nella inclinazione verso un certo idealizzare della donna. Inoltre, nel canto trentesimo c'è un episodio che fortemente allude alle tre cantiche della _Divina Commedia_ dantesca, e la descrizione del tempio delle virtù fa pensare a un

> platonismo quattrocentesco, nell'ocultismo del Pico e nell'idealismo del Ficino; inoltre, forse, nell'etica umanistica di L. B. Alberti.[18]

L'Angelica innamorata di Vincenzo Brusantino non solo subì delle influenze ma anche ne causò. Si specula che numerosi siano gli scrittori spagnuoli i quali attinsero alla fonte dell'Angelica innamorata, benchè solo due vengano riportati. Il primo è Garrido de Villena (1535), contemporaneo di Nicolás Espinosa, (il quale allo stesso tempo pubblicò a Saragossa La segunda parte de Orlando). Il Garrido attinse alla fonte brusantiniana con gran interesse:

> Garrido de Villena, qui doit tant à l'Arioste et à Boiardo, a lu avec profit un autre poète italien, Vincenzo Brusantino, auteur de l'Angelica innamorata, parue en 1553. Il s'en est inspiré, avec une réelle liberté, pour faire un sort à la princesse du Cathay.[19]

Tuttavia, il personaggio di Angelica, che in Brusantino rimase centrale ed importantissimo, in Garrido de Villena non ricevette nessun sviluppo:

> Personne, croyons-nous, n'a étudié le traitement que Garrido réserve au personnage d'Angélique. Le poème de Brusantino a davantage retenu l'attention. On a voulu y retrouver, peut-être dans un esprit excessivement simplificateur, le reflet du moralisme de la Contre-Reforme.[20]

Il secondo è Augustín Alonso il quale nel 1585 a Toledo fece uscire un poema intitolato Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio. L'imitazione dell'Orlando furioso è molto evidente:

> Dans cette action sans cesse variée, Augustín Alonso reproduit avec fidélité le monde poétique du Roland furieux, il n'y a aucun effort de sa part pour analyser son architecture et essayer d'en utiliser les matériaux dans une synthèse vraiment originale.[21]

Ma egli si servirà dell'Angelica del Brusantino in almeno un punto:

> Un autre épisode des Hazañas de Bernardo a sans doute son origine dans une oeuvre italienne: la mort de Roger, traitreusement assasiné dans le château d'un Mayençays où il repose sans méfiance, est imitée de la fin que Brusantino prêtait au héros dans son Angelica innamorata.[22]

Quindi possiamo estimare che il poema brusantiniano, con tutte le sue caratteristiche controriformistiche, s'inserì nell'epoca seguente influenzando molto sulla letteratura del suo tempo. Fra l'altro, fu portatore di ideali del tutto caratteristici dell'epoca della Controriforma. Vediamo, ora, in che modo il poema brusantiniano riflette la nuova sensibilità.

NOTE

1. Per questa parte storica mi sono basato sulla lettura dei seguenti libri: Jacob Burckhardt, The Civilization of the Italian Renaissance, tr. S. G. S. Middlemore (London: Phaidon Press, 1960); Eugenio Garin, L'umanesimo italiano (Bari: Laterza, 1965) e Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano (Bari: Laterza, 1965); Luigi Salvatorelli, Sommario della storia d'Italia (Torino: Einaudi, 1963); Nino Valeri, Storia d'Italia dalla crisi della libertà agli albori dell'Illuminismo a cura di Francesco Catalano, Gennaro Sasso, Vittorio De Caprariis e Guido Quazza, (Torino: UTET, 1965), vol. II, 2a ed.; Alessandro Visconti, L'Italia nell'epoca della Controriforma dal 1516 al 1713 (Milano: Mondadori, 1958), vol. VI, 1[a] ed.

2. Jean Lucas-Dubreton, L'Âge d'or de la Renaissance italienne (Paris: Fayard, 1957), p. 174.

3. Maurilio Adriani, "Controriforma," Enciclopedia delle religioni (Firenze: Vallecchi, 1970), II, 395.

4. Dario Baccini, Orlando furioso: Sunti, commento, analisi dei personaggi, curiosità ariostesche, collana "piccole muse" (Perugia: Le Muse, 1970), II, 449.

5. Per una introduzione alla vita letteraria alla Corte di Ferrara, si veda Giulio Bertoni, L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara (Modena: Orlandini, 1919), parte seconda e terza. Oltre al Bertoni, non bisogna dimenticare un altro libro molto utile per la parte biografica e letteraria su Ariosto alla Corte di Ferrara: Henri Hauvette, L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI[e] siècle (Paris: Champion, 1927).

6. Giulio Bertoni, p. 92. Questo è confermato da vari documenti e lettere.

7. Ibid., pp. 91-110.

8. Ibid., p. 94. Per citarne un esempio, il Duca Borso aveva due sorelle col nome di Isotta e Ginevra, un fratello chiamato Meliaduse il quale ebbe una figlia che chiamò Isotta. Pure Niccolò III amò la letteratura roman-

zesca francese. Tutti i cortigiani, inoltre, erano appassionati di questi romanzi, e di questo danno testimonianza i registri estensi.

9. Pio Rajna, *Le fonti dell*'Orlando furioso: *Ricerche e studi*, 2a ed. (Firenze: Sansoni, 1900).

10. L'influenza dell'*Innamorato* sul *Furioso* viene dettagliatamente riportata in Giuseppe Strozzi, *Lodovico Ariosto cittadino reggiano* (Reggio Emilia: Officine grafiche Fasciste, 1933), p. 67.

11. Angelo De Gubernatis, *Ludovico Ariosto*: *Corso di lezioni fatte all'Università di Roma nell'anno scolastico 1905-1906* (Roma: Ermanno Lescher, 1906), p. 196. Secondo il Gubernatis l'Ariosto non poteva essere un erudito tale da essere al corrente di tutte le opere letterarie suggerite dal Rajna, anche perchè l'Ariosto era occupato in varie responsabilità pratiche. Inoltre, suggerisce di accostarsi allo studio delle fonti ariostesche, *cum grano salis*, tenendo sempre conto delle condizioni necessarie alla creazione originale di un simile poema.

12. Giuseppe Toffanin, *Il Cinquecento*, 5a ed. (Milano: Vallardi, 1954), pp. 235-45.

13. *Angelica innamorata*, I, 5.

14. Ettore Bonora, "Poema cavalleresco e poema eroico" nella *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (Milano: Garzanti), IV (1966), 503.

15. L'Aretino si avvicina alla materia cavalleresca con spirito di parodia, come si può vedere dalla seguente ottava del suo *Orlandino*, con la quale si apre il poema:

> Le erroiche pazzie, li erroichi humori
> le traditore imprese, il ladro vanto
> le menzogne de l'armi, e de gl'amori
> di che il mondo coglion si inebria tanto
> i plebei gesti, e i bestiali honori
> de tempi antichi, ad alta voce canto,
> canto di Carlo, e d'ogni paladino
> le gran coglionerie di Cremesino.

(Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, vol. 95 (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968), p. 11.)

16. Ettore Bonora, op. cit. pp. 503-506. Una lista più completa e dettagliata si trova in Francesco Fòffano, Storia dei generi letterari italiani: Il poema cavalleresco (Milano: Vallardi, 1905), II, 126-158.

17. Ulrich Leo, Angelica ed i "Migliori plettri," p. 13.

18. Ibid., p. 33.

19. Maxime Chevalier, L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du Roland furieux (Bordeaux: Institut d'Etudes Iberiques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966), p. 199.

20. Ibid., p. 120.

21. Ibid., p. 193.

22. Ibid., p. 195.

CAPITOLO IV

FORMA

Uno degli elementi che denotano la nuova sensibilità è la preoccupazione per lo stile. Le parole del Brusantino "Et se da se il mio stil tanto non sale, ch'agguagli quel ch'in lui già mi scopersi"[1] tradiscono una nuova consapevolezza della necessità dello stile e lasciano intravedere la importanza che le considerazioni formali avranno per i letterati di questa nuova epoca. In questo capitolo cercherò di mettere in luce alcune delle differenze formali tra Ariosto e Brusantino cominciando dalla costruzione generale dell'opera.

L'<u>Orlando furioso</u> consta di quarantasei canti, scritti in ottava, unità metrica classica per questo tipo di componimento. È possibile sostenere che la costruzione formale del poema aderisce all'ideale ariostesco dell'armonia, naturalmente solo relativamente a quelle che sono le possibilità oggettive di questo tipo di composizione, vasto e intricato per definizione. Infatti, nell'<u>Orlando furioso</u> possiamo osservare un notevole equilibrio fra le due parti del poema, prima e dopo l'episodio centrale della pazzia d'Orlando, che viene a metà del poema, nel canto ventitreesimo, con la scoperta da parte di Orlando degli amori di Angelica e Medoro.[2]

L'<u>Angelica innamorata</u> consta di trentasette canti, pure questi in ottave. È difficile tuttavia, in questo ca-

so, trovare un principio costruttivo che non sia una linea direzionale che dall'inizio conduce alla conclusione finale con l'inevitabile conversione degli infedeli. Questo andamento unidirezionale è conforme ai nuovi precetti pseudo-classici dell'era post-ariostesca. E questo ci porta alla grande polemica del secolo, la polemica anti- e pro-Ariosto e in particolare alla discussione sulla unità d'azione.

La polemica anti-ariostesca è connessa direttamente con la discussione sulla Poetica aristotelica di cui nel periodo immediatamente susseguente alla pubblicazione dell'Orlando furioso numerose sono le edizioni (o nell'originale o in traduzione latina e italiana) e numerosi i commenti. Più numerosi in generale sono i discorsi sull'arte poetica che si richiamano ai precetti aristotelici. È dunque sulla scorta di questi precetti che il Furioso viene ora giudicato assolto in alcuni casi, condannato più sovente dai fautori di un nuovo classicismo.[3]

Una delle accuse più gravi che venivano formulate appunto contro Ariosto riguardava l'unità d'azione. Secondo le parole di Weinberg:

> The Aristotelian objections brought against Ariosto bear upon the two matters of his construction of the plot and his handling of verisimilitude. The attackers insist that whereas Aristotle had demanded a single action of one man, Ariosto has treated various actions of a multitude of Knights.[4]

Nel campo anti-ariostesco si distingue fra gli altri il Trissino che doveva fornire in seguito il poema modello della nuova poetica; nel campo ariostesco il Giraldi Cinzio con il Discorso intorno al comporre dei romanzi (Aprile, 1549). Scopo della discussione è l'istaurazione di un nuovo gusto letterario piuttosto che la determinazione di un fenomeno storico. Era dunque senza importanza il fatto che la composizione dell'Orlando furioso era avvenuta prima della riscoperta della Poetica aristotelica. Come dice Spingarn:

> Ariosto's Orlando Furioso and Boiardo's Orlando Innamorato were written before the Aristotelian canons had become a part of the critical literature of Italy.[5]

E Binni precisa:

> È quindi da ben precisare che a voler trovare la posizione dell'Ariosto nella poetica del suo tempo, bisogna escluderlo da ogni contatto con le dispute aristoteliche e cioè con il grande periodo critico del '500, con l'epoca delle 'Poetiche' e dei trattati estetici ispirati alle regole pseudo-aristoteliche con le quali dunque l'Ariosto non fece i suoi conti, tanto più che non abbiamo elementi per ammettere la sua conoscenza di un sunto di Averroè della Poetica apparso in latino nel 1481 a Venezia, e che ebbe del resto scarsissima eco nel mondo letterario.[6]

Quello che è importante osservare è che l'Orlando furioso non è senza una sua unità come abbiamo accennato sopra parlando dell'architettura dell'opera. Come dice Cappellani:

> ...il poeta seppe accostare, come pietra su pietra, in una architettura narrativa ciò che egli ereditava e apparentemente lasciava incondito, frazionato, giustapposto; è l'armonia che egli stabiliva per virtù di prospettiva; l'unità che egli costruiva ora disperdendo e ora raccogliendo le fila; la trama che egli tesseva soprattutto per episodi, che pertanto cessavano di essere semplici 'episodi': Armonia polifonica e non monodica.[7]

Il discorso per Brusantino è diverso. Egli è consapevole dei problemi introdotti con la discussione della Poetica aristotelica e, almeno entro certi limiti, cerca di seguirne le regole. Come dice Ulrich Leo:

> ...in genere il cavaliere cui è affidata la missione raccoglie aiuti per il suo Re, va incontro nell'adempimento di questo dovere, ad avventure che sono sue, ma che lo concatenano, nel medesimo tempo, agli altri personaggi dell'epopea; finchè al termine della missione, egli ritorna al suo sovrano. Allo scopo di preparare questo schema, il poeta ci mostra, subito dopo la prima apertura del poema, tanto Carlomagno che Marsilio in cerca di aiuti, ed è così che la maggior parte dei cavalieri, mossi appunto da questo motivo, tecnicamente interessante, fa la sua comparsa sulla scena. . . . Insomma, l'unità d'azione rappresentata dalla guerra franco-maomettana, non viene mai perduta di vista in favore di avventure individuali, come avveniva, invece, nell'Orlando furioso. . . . Si vede già, così, come l'interesse materiale per la storia raccontata s'intreccia con l'interesse formale per la conservata unità d'azione.[8]

Brusantino, in conclusione, abbandonando un tipo di struttura "polifonica" rinascimentale opta per una lineosità

che, soddisfacendo in certo modo l'esigenza della unità d'azione, si conforma ai canoni della letteratura controriformistica.

Egli si conforma alla rigorosità di questi canoni anche in un altro tipo di unità, l'unità morale. Questa viene effettuata tramite un proemio moralizzante che al principio di ogni canto serve a spiegare le allegorie del canto. Questo proemio, caratteristica brusantiniana e totalmente assente dal poema ariostesco, si presenta in varie lunghezze (a seconda della lunghezza del canto in questione) e segue una certa formula costruttiva, che si ripete da proemio in proemio. Ad esempio, il proemio del canto ottavo spiega:

> In questo Canto Ottavo, si vede che è la grandezza de gli Principi aggradire l'opre illustri come al tempo de Romani esaltaro tanto Roma, & s'intende per Guidone haver vinto Creonte la virtù dell'huomo esperta in grande impresa meritare il giusto premio; poi la general'mostra de gli inglesi richiesti da Re Carlo per suo soccorso in Spagna: per Lavinia, che si duole dell'Infante s'intende la Ragione dolersi del convenuto male, ne per quello restare, che tratta dal vano disio seguitar tanto gli sfrenati diletti, che giunge a espressi mali: per Olimpia che viene a dolersi dal Re Marsilio, che gli sia stato preso Uberto a tradimento, si mostra quando la forza supera la ragione, & che il giustissimo Principe gli provede.[9]

E quello del trigesimo canto insegna:

> In questo Trigesimo Canto si mostra quanto la fede adorni l'Huomo, & li dia splendore; seguendo di Guidone, che in nome di BellAura

> va contra quello terribile, & smisurato mostro in Islanda; & come si mette a periglio di la vita per osservar fede: il che dinota l'huomo mai non debbe mancar alla fede; segue poi l'Infante condutto nell'Inferno, & nel Purgatorio poi in Paradiso, & in tutti quelli luochi vedere diverse cose che dinotano la vita nostra; nella quale espresso facciamo esperienza di quelli tre Regni: segue per una aspra battaglia sorta tra Ottavio, e Bellisaria non cognoscendosi, il che dinota l'huomo a chiunque, che ritrova dovria esser Cortese, che raro è, non ne porti la Gloria con il premio; l'ultimo per Bellesfarone morto dal suo figliolo dimostra, che la crudeltade non conviene in l'Huomo, & che raro si trova, che uno crudele faccia buon fine, & che non sia pagato di quella moneta, che ad altri ha dato.[10]

Quindi possiamo notare che l'uso di proemi nell'opera brusantiniana già segnala una forte tendenza di dirigere il lettore verso una sola interpretazione, una interpretazione ovviamente basata sull'insegnamento morale e del tutto conforme all'atmosfera controriformistica. In effetti, si potrebbe ritenere che la funzione del proemio brusantiniano, oltre che didattica e moralizzante, abbia una vera funzione unitaria, unificando un canto all'altro ad un livello di unità morale.

Ma le differenze formali fra l'*Angelica innamorata* e l'*Orlando furioso* non sono evidenti soltanto ad un livello architettonico dell'opera, bensì sono tracciabili anche entro l'elemento formale dell'ottava. Già tramite il suo

profondo interesse per l'esperimentazione con i vari metri, sia in lingua italiana quanto in lingua latina, l'Ariosto fu considerato un grande studioso e pioniere in questo campo. Egli elaborò e perfezionò l'ottava a tale punto da farla "il metro più complesso, più elaborato, più squisito, il metro d'oro della letteratura italiana."[11] Quindi, con Ariosto, l'ottava diventa un veicolo importantissimo del discorso in verso. Il Blasucci precisa:

> E perciò la cellula del discorso ariostesco non sarà, in linea di principio, la singola parola o immagine, o il singolo verso, in sè poco qualificativi, ma l'intera ottava come entità ritmico-melodica in sè compiuta.
>
> La quale ottava, dunque, nasce essenzialmente dalla compenetrazione di due elementi dinamici: la sintassi e il ritmo.[12]

Il Brusantino d'altra parte riconosce la sua inferiorità poetica rispetto all'Ariosto e dimostra grande rispetto ed ammirazione per i versi eloquenti del grande maestro già dal primo canto quando scrive "che'n si colti versi, già trattò l'Ariosto."

Per meglio osservare le differenze importanti tra l'ottava ariostesca e brusantiniana, mi sono proposto di restringermi ad uno studio dettagliato del primo canto del Furioso e quello dell'Angelica. Da questo ho potuto ricavare le seguenti osservazioni. La maggioranza delle ottave

ariostesche hanno la tendenza di equilibrarsi in due quattrine, divise di solito da punteggiatura maggiore. Quelle brusantiniane invece, tendono piuttosto verso una divisione in distici (e quindi una forte tendenza verso una frammentazione del discorso entro l'ottava) con la maggiore punteggiatura al distico finale dell'ottava. Nell'ottava ariostesca predomina la propensione di equilibrare il movimento logico col movimento metrico, ossia, come denominato dal Blasucci,[13] il "microcosmo armonico" ove si effettua una "unità ritmico-sintattica" tramite una "perfetta coincidenza tra le singole unità sintattiche e le singole misure ritmiche." Ad esempio, nell'ottava ove Rinaldo combatte con Feraù:

> Poi che s'affaticar gran pezzo invano
> i duo guerrier per por l'un l'altro sotto
> quando non meno era con l'arme in mano
> questo di quel, nè quel di questo dotto;
> fu primiero il signor di Montalbano,
> ch'al cavallier di Spagna fece motto,
> si come quel c'ha nel cor tanto fuoco,
> che tutto n'arde, e non ritrova loco.[14]

la prima quartina fa sentire, sia nel movimento logico sia nel metrico, la lotta vana fra i due paladini e la sospensione sul loro pareggiare di campioni; la seconda quartina espone uno svolgimento, ove Rinaldo per amore di Angelica, e quindi motivazione sentimentale, si decide di fermare il combattimento. Quindi, entro l'ottava ariostesca si svolge

un intero movimento narrativo caratterizzato da una forte tendenza di portare ad un equilibrio (il più delle volte perfetto) il movimento logico ed il movimento metrico dell'ottava.[15]

Il Brusantino, invece, piuttosto di mirare ad un equilibrio come in Ariosto, tende all'intensificare la drammaticità del contenuto dell'ottava, spezzando la continuità e l'armoniosità dell'ottava in distici, e lasciando la risoluzione nel distico finale. Ad esempio, Medoro, nella vana ricerca della perduta Angelica s'imbatte in un cavaliere che lo disprezza per vile e codardo e quindi lo invita a combattere.

Onde adirato e pien di gran dispetto
Trasse la spada & verso quel si scaglia,
Dicendo menti ben di ciò c'hai detto,
Che tanto quanto alcun'altro non vaglia:
Hora qui si vedrà chiaro l'effetto
Se valor ho, se questo brando taglia:
Ma non si tosto venne per far guerra
Con lo stran cavallier, che cadde in terra.[16]

Altro esempio di questa sua tendenza verso un effetto drammatico potrebbe essere la scena in cui il morto Ruggiero appare in sogno a Bradamante:

Ivi ambe le finestre a Bradamante
Tosto le furo aperte a l'improvista,
Ove un'ombra le apparve mesta inante,
Che gli parve Ruggier squalida, e trista,
Palida, rebuffata, & con sembiante
Sanguinoso per cui par, che s'attrista;
E le ferite tutte eran scoperte
Proprio come l'havea vivo sofferte.

A l'apparir de lo spirto le chiome
A Bradamante, e il cor mesto rizzosse,
E più, via quando la chiamò per nome
Che'il pianto venne, e il sonno dileguosse,
Sciolse la lingua al fin narrando, come
Passato a ponto il tradimento fosse,
Così mostrando, come fece Ulisse
A Greci le ferite afflitto disse.[17]

Inoltre, la descrizione della reazione di Bradamante a quello che Ruggiero le rivela in sogno, penso che il Brusantino lo renda drammatico con gli stessi mezzi sopraelencati, e che risulti in una fra le ottave più belle dell'_Angelica_:

Ma tempo, è di tornar con altre larve
Al loco dove m'ha mostrato il cielo.
A questo detto subito disparve
Da Bradamante, e le lasciò di gielo
Il cor, perchè ricorsa dove apparve
Abbracciò l'ombra, come un sottil velo,
Et per tre fiate l'aer intorno chiaro
Brancollo in vano con più pianto amaro.[18]

Penso che l'elemento emotivo che risulta tramite gli effetti drammatici usati dal Brusantino contrasti fortemente con l'effetto ariostesco che è sempre teso verso un bilancio tra forza emotiva e forza logica.

Nella presente analisi, statisticamente ho osservato che l'_Angelica innamorata_ rispetto all'_Orlando furioso_ ha una ventina di _enjambements_ di più, nel primo canto. Questo si attribuisce appunto al loro uso da parte di Brusantino a scopo di elevare la tensione drammatica dell'ottava, mentre in Ariosto hanno del tutto una differente funzione come vedremo.

Malgrado le osservazioni di Enzo Turolla[19] sull'affievolirsi degli <u>enjambements</u> per mano dell'Ariosto durante le sue numerosissime correzioni dell'<u>Orlando furioso</u>, il Blasucci[20] ne riconosce la presenza funzionale nel poema ariostesco e si occupa a precisare tale funzione. Però egli non parla di "funzione lirico-affettiva" delle inarcature ariostesche, come per il Tasso, bensì parla "per l'<u>enjambebent</u> del <u>Furioso</u>, di una funzione essenzialmente ritmico-melodica."[21] Ma anche qui si parla di una doppia funzione dell'<u>enjambement</u>, cioè "ritmico-melodica." Invece, secondo il Fubini,[22] il valore dell'<u>enjambement</u> ariostesco sta nella "sua funzione puramente dinamica." Infatti, il Fubini considera gli <u>enjambements</u> "un portato dello stesso ritmo, valgono a sottolineare l'intima tensione, ad accentuarne, se è lecito dire, gli accenti."[23] Quindi, gli <u>enjambements</u> non sono nè "fratture" e nè "misure metriche dispari"[24] ma sono (musicalmente parlando) delle vere sincopi, e quindi inversioni del ritmo normale dell'ottava ove l'accentuazione alla fine di un verso completa il suo valore nel verso susseguente. Qui entra, allora, un equilibrio tra bellezza, diciamo così, naturale ed innata, spontanea ed armoniosa, nella ripetizione costante della rima, e l'alterazione di questa bellezza innata della rima perfetta con la bellezza artificiosa di un ritmo sincopato. In altre parole, l'equilibrio vie-

ne effettuato tra la bellezza della rima perfetta ed un ritmo sincopato. Come scrive Emilio Bigi, l'Ariosto impiega i lievi <u>enjambements</u>,

> per modo che la facilità delle rime, così abilmente variata e velata, finisce per diventare un consapevole elemento di quella "grazia" insaporita di "sprezzatura," che i grandi teorici del secolo insegnavano e il poeta sentiva come il grado supremo della bellezza.[25]

Quindi il senso di bellezza poetica per l'Ariosto è uno di bellezza relativa ed equilibrata. Egli non vuole nè una bellezza totalmente basata sulla perfezione della rima (complementata altrettanto da un ritmo perfetto e ripetitivo), nè un ritmo perfetto nel senso di esplorazione delle variazioni ritmiche (complementata da altrettanta rima variata). Egli invece sceglie la via di mezzo e fonde la perfezione della rima con la imperfezione leggiera del ritmo (imperfezione nel senso di alterazione del ritmo normale, cioè sincope) col consapevole risultato di una "grazia insaporita di sprezzatura." Ad esempio, sempre nel primo canto, Ariosto scrive:

> Orlando, che gran tempo inamorato
> fu de la bella Angelica, e per lei
> in India, in Media, in Tartaria lasciato
> avea infiniti et immortal trofei,
> in ponente con essa era tornato,
> dove sotto i gran monti Pirenei
> con la gente di Francia e de Lamagna
> re Carlo era attendato alla campagna.[26]

Per Brusantino, invece, l'enjambement prende una funzione diversa: diventa un elemento di tensione drammatica. Infatti, in qualsiasi parte dell'Angelica in cui il dramma diventa più denso, più teso e più movimentato, il numero di enjambements aumenta. Questo l'ho notato più dettagliatamente nel primo canto (ove ho svolto e ristretto la presente analisi) e sembra suggerire una forte connessione tra l'enjambement ed il suo impiego a scopo drammatico. Ad esempio, nel primo canto, nel momento in cui Alcina rimprovera ad Angelica le sue civetterie con i paladini illustri abbiamo ben tre enjambements in una sola ottava:

Ma poi che morto fu per man d'Orlando,
Et credea Orlando haver di questo il merto
Via lo mandasti, dico alhora quando
Fu nemico a Rinaldo per te aperto;
Dove per tua cagion ne furno in bando
Ambi dui posti, & col tuo Amor incerto
Pascevi il Conte con quel cor buggiardo
Sol con parole, & qualche finto sguardo.[27]

Similmente, gli enjambements predominano anche nel momento in cui Medoro si dispera per la perdita di Angelica:

Medor restò dal suo nemico oppresso
Senza troppo contrasto in qual Incanto,
Onde rivolto a quel disse s'espresso
Segno si trova in voi di pregio, o vanto,
Et s'è in voi cortesia mi fia concesso
Saper de la mia Donna il riso, e'l pianto
Se lieta, o mesta, o se sperar d'haverla,
Debbo, o pur disperar di mai vederla.[28]

Il Brusantino, in conclusione, non segue l'Ariosto negli aspetti formali del suo poema, e in questo rispetto contra-

sta con esso in grande proporzione. Infatti, dall'architettura del poema, alle minute particelle dell'ottava, il Brusantino presenta al pubblico controriformistico un nuovo ideale, una nuova forma, un nuovo tipo di prospettiva formale basata su elementi drammatici. Questo è importante perchè segnala già l'avvio del poema cavalleresco verso l'evoluzione di un poema epico-eroico cavalleresco che raggiungerà l'apice col Tasso.

NOTE

1. _Angelica innamorata_, I, 5.

2. _Orlando furioso_, XXIII, 112.

> Fu allora per uscir del sentimento
> sì tutto in preda del dolor si lassa.
> Credete a chi n'ha fatto esperimento,
> che questo è'l duol che tutti gli altri passa.
> Caduto gli era sopra il petto il mento,
> la fronte priva di baldanza e bassa;
> nè potè aver (che'l duol l'occupò tanto)
> alle querele voce, o umore al pianto.

Inoltre, la struttura dell'_Orlando furioso_ è "complessa ma calibratissima . . . che da quaranta canti fu portato nell'ultima edizione a quarantasei." Cesare Segre, _Esperienze ariostesche_: _La poesia dell'Ariosto_ (Pisa: Nistri-Lischi, 1966), p. 21.

3. Su questa questione si veda la discussione dettagliata di Bernard Weinberg, "Quarrel over Ariosto and Tasso," _A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance_ (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), II, 954-990.

4. Ibid., p. 955.

5. Joel Elias Spingarn, _A History of Literary Criticism in the Renaissance_ (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), p. 70.

6. Walter Binni, _Metodo e poesia di Ludovico Ariosto_: _Introduzione alla poetica ariostesca_ (Firenze: D'Anna, 1970), pp. 133-4.

7. Nino Cappellani, "L'unità del Furioso," _La sintassi narrativa dell'Ariosto_ (Firenze: La Nuova Italia, 1952), pp. 62-3.

8. Ulrich Leo, _Angelica ed i "Migliori plettri,"_ p. 19.

9. _Ang. inn._, VIII, proemio.

10. Ibid., XXVII, proemio.

11. Pietro Niccolini, "Il metro d'oro," Ariosto dopo il IV centenario (Roma: A. F. Formiggini, 1936), p. 270.

12. Luigi Blasucci, "Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso (con una nota sull'enumerazione)," Giornale storico della letteratura italiana, 139 (1962), 175.

13. Ibid., pp. 176-77.

14. Orlando furioso, I, 18.

15. Luigi Blasucci, op. cit. p. 185. Il Blasucci lo chiama un processo di stilizzazione che

> può raggiungere effetti di limpidissima geometria quando la coincidenza di strutture sintattiche e di misure metriche si fa così puntuale, da credere una saldatura perfetta, senza residui, tra movimento logico e movimento ritmico.

16. Ang. inn., I, 37.

17. Ibid., XXI, 115, 116.

18. Ibid., XXI, 122.

19. Trattasi dell'articolo di Enzo Turolla, "Dittologia e enjambement nell'elaborazione dell'Orlando furioso," Lettere italiane, gennaio-marzo, 1958.

20. Luigi Blasucci, op. cit. p. 199. Egli scrive:

> Ammessa dunque la presenza di frequenti enjambements nel poema, si tratterà di precisarne bene la funzione in rapporto a quella geometrica ritmica che abbiamo riconosciuto come uno dei caratteri dominanti del discorso ariostesco.

21. Ibid., p. 200.

22. Mario Fubini, "Poscritto: Gli enjambements nel

Furioso," Studi sulla letteratura del Rinascimento (Firenze: La Nuova Italia, 1971), pp. 241-47.

23. Ibid., p. 245.

24. Luigi Blasucci, op. cit. p. 204.

25. Emilio Bigi, "Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso," Giornale storico della letteratura italiana, 138 (1961), 248.

26. Orl. fur. I, 5.

27. Ang. inn. I, 50.

28. Ibid., I, 39.

CAPITOLO V

TEMI

L'*Angelica innamorata* si distingue dall'*Orlando furioso* in quattro aspetti principali: (1) nell'unità d'azione, (2) nella serietà storica,[1] (3) nella profonda religiosità, (4) e nella morale. Quest'ultimo, in particolare, si pensa che sia l'aspetto più importante perchè non solo rispecchia l'ideale brusantiniano ma simultaneamente riflette il messaggio dell'opera. Ugualmente nell'*Orlando* (al contrario di quanto sembrerebbe) si trova pure una profonda morale (rimossa però dal senso religioso) che traspare chiaramente attraverso certi temi, rispecchiando una certa cosmologia, un certo ideale e messaggio ariosteschi. È proprio l'importanza di vedere la morale di ogni autore riflessa in certi temi, a cui si centra questo capitolo. Tale analisi permetterà di confirmare l'ipotesi sugli ideali e fornirà al lettore un mezzo d'interpretare sia l'opera brusantiniana sia quella ariostesca da un punto di vista totale, in funzione al testo e all'ideale del proprio autore. I temi scelti per questa analisi sono dei temi che studiati in isolamento dalla conoscenza della cosmologia e l'ideale dell'autore potrebbero dirigere il lettore verso varie ed errate interpretazioni le quali darebbero una comprensione scorretta del messaggio morale dell'autore. È pertanto lo scopo di questa parte del nostro studio di analizzare questi temi, interessanti per le loro qualità singolari, e confirmare la

morale e l'ideale di ogni autore.

Nell'Orlando furioso, il primo tema che sottomettiamo alla nostra analisi è l'amore di Angelica per Medoro. A quel che riguarda Angelica sappiamo che oltre la nobiltà reale ella è bella, cortese, onesta e umile, qualità che si associano alla nobiltà del cuore. Ma perchè Angelica fugge da coloro che, innamorati di lei, la inseguono? Perchè si dimostra orgogliosa e sdegnosa con gli altri mentre con Medoro è umile, onesta e cortese? Si pensa che l'incontro tra i due venga effettuato sul medesimo piano, cioè che Angelica s'innamori di Medoro per pietà piuttusto che per gratitudine o stima (e questo è ammissibile in Ariosto perchè è una forma di noblesse oblige). Lei si affeziona a Medoro ad un livello umano e ordinario, il che riflette il messaggio ariostesco dimostrando che la realtà tangibile e gli affetti naturali, equilibrati con la ragione, sono molto più potenti di tutti gli ideali astratti ed estremi che certi paladini come Orlando possiedono, il cui risultato potrebbe essere fatale. Questo ci porta al secondo tema: la pazzia di Orlando.

Orlando, paladino che eccelle nelle abilità cavalleresche, perde contatto con la realtà e totalmente vive nel mondo del sogno aspirando al suo ideale supremo: Angelica. La sua pazzia è causata dall'orribile scoperta che già in

primo luogo il suo ideale supremo era nient'altro che un'illusione. Nel momento in cui dal mondo del sogno si trova confrontato dalla realtà tangibile di un'Angelica persa per sempre, egli impazzisce:

> Non son, non sono io quel che paio in viso:
> quel ch'era Orlando è morto et è sotterra
> la sua donna ingratissima l'ha ucciso:
> si, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
> Io son lo spirto suo da lui diviso,
> ch'in questo inferno tormentandosi erra,
> acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
> esempio a chi in Amor pone speranza.[2]

Con il verso "Io son lo spirto suo da lui diviso" l'Ariosto vuole rappresentare figuratamente uno stato emotivo ove c'è l'instabilità totale e il disequilibrio assoluto (divisione tra la materia e lo spirito), causato per non aver saputo equilibrare il sogno con la realtà. E con il verso "esempio a chi in Amor pone speranza" l'Ariosto sembra sottolinearci una certa morale, come se volesse sottrarci da una simile fatalità.

Da questo possiamo osservare un altro tema importante: il possesso della forza cieca ed inconscia da parte di Orlando in seguito alla pazzia. Ariosto scrive:

> In tanta rabbia, in tanto furor venne,
> che rimase offuscato in ogni senso.
> Di tor la spada in man non gli sovenne;
> che fatte avria mirabil cose, penso.
> Ma quella, nè scure, nè bipenne
> era bisogno al suo vigore immenso.
> Quivi fe ben de le sue prove eccelse,
> ch'un alto pino al primo crollo svelse.[3]

"Offuscato in ogni senso" e quindi privo di ragione, Orlando si trova in possesso della forza fisica, la quale come specie di oggetto magico, gli permette di compiere veramente delle "prove eccelse": fra queste c'è la vittoria su Rodomonte. Ma nel poema, c'è un altro personaggio in cui l'Ariosto mette in mano una forza magica senza che egli se ne renda conto. Questo è Astolfo, personaggio che risulta piuttosto ridicolo, perchè tratta la lancia fatata, il cavallo alato, il libro ed il corno come oggetti materiali, fisici, senza riguardo per la loro natura spirituale che non riconosce in essi e che invece attribuisce a se stesso. Questo risulta in un parallelo interessante. Astolfo non è conscio della forza spirituale, magica, come Orlando non è conscio della forza fisica. Il viaggio di Astolfo sulla luna a fine di riportare il senno di Orlando in terra, allora, metaforicamente simbolizza la necessità di equilibrare e di portare alla realtà tangibile, all'uso della ragione, tutto ciò che tende ad essere tutto sogno e niente realtà.

Da questo si può fare un'altra osservazione molto importante. Sembra che Ariosto voglia quasi sottrarci dal fatale tramite una certa morale della vita che dà a ciascuno di noi una lezione ove s'impara che c'è una dialettica dello spirito e della materia, del sogno e della realtà, e che l'uno non può esistere senza l'altro. Infatti, Orlando vi-

vendo nel sogno arriva all'estremo spirituale ove senza la ragione ed in possesso della forza pura e cieca (denudata dalla ragione) si congiunge alla materia. D'altra parte Astolfo vivendo nel mondo della troppa realtà, senza l'uso equilibrato della ragione, si trova in possesso della forza magica (forza che simile a quella di Orlando è altrettanto cieca) e si congiunge con ciò che è spirituale. Senza una realtà tangibile, il sogno è follia (Orlando); senza un certo sognare e idealizzare, la realtà è stupidità (Astolfo). È l'equilibrio di queste due forze con la ragione a cui l'Ariosto fortemente aspira come ideale e come morale. Infatti, nè Orlando nè Astolfo possiedono questo equilibrio, anzi sono prototipi degli antipodi estremi di esso. Notiamo che al punto cruciale Astolfo ed Orlando s'incontrano proprio sul piano medesimo degli estremi, cioè sul piano dell'assurdo. Ognuno raggiunge l'apice in questo piano: Orlando è al punto più folle ed Astolfo al punto più basso d'intelletto al momento in cui Astolfo ridà il senno ad Orlando. Infatti basta pensare che tratta il senno (parte simbolica dello spirito) come qualcosa di concreto e di così tangibile da manipolarlo con le mani:

> Aveasi Astolfo apparecchiato il vaso
> in che il senno d'Orlando era rinchiuso;
> e quello in modo appropinquògli al naso,
> che nel tirar che fece il fiato in suso,
> tutto il votò: maraviglioso caso!

che ritornò la mente al primier uso;
e ne' suoi bei discorsi l'intelletto
rivenne, più che mai lucido e netto.[4]

Da questa analisi di questi temi ariosteschi, si può vedere che l'Ariosto adempie una funzione morale con l'intenzione sottintesa di sottrarci dal fatale tramite la dimostrazione della necessità di equilibrare le due forze dialettiche nell'essere umano: la materia e lo spirito.

Un episodio chiave nell'*Orlando furioso* è l'incontro e l'unione di Angelica e Medoro, non solo per la ovvia ragione che fa divampare la pazzia di Orlando, ma anche perchè il loro abbandono (da parte dell'Ariosto) verso un "miglior tempo" dà la possibilità di una continuazione della storia ariostesca da parte di altri poeti. Infatti, come la letteratura post-ariostesca dimostra,[5] le continuazioni fanno centro proprio intorno a questo episodio. L'Ariosto stesso invita i poeti che verranno a concentrarsi ed indirizzarsi al proseguimento di questo episodio. Egli scrive:

Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro,
forse altri canterà con miglior plettro.

Io sono a dir tante altre cose intento,
che di seguir più questa non mi cale.
Volger conviemmi il bel ragionamento
al Tartaro, che spinto il suo rivale,
quella bellezza si godea contento,
a cui non resta in tutta Europa uguale,

poscia che se n'è Angelica partita,
e la casta Issabella al ciel salita.[6]

Vincenzo Brusantino continua sì la storia di Angelica e Medoro da Ariosto lasciati proiettati verso il loro "miglior tempo," e accetta l'invito direttamente dalle ottave dell'Ariosto sopracitate, ma non accetta tuttavia il soggetto proposto, anzi,proposto come sfida dall'Ariosto. I temi trattati dal Brusantino sono in effetti l'opposto. Invece di unire Angelica e Medoro nel "miglior tempo" lui li separa e nel "peggior tempo." E questo non senza una ragione. Perchè il Brusantino, come abbiamo indicato e come vedremo meglio in seguito, è l'autore di una nuova e diversa "sensibilità," che all'ideale dell'*aurea mediocritas* e dell'equilibrio classico dell'Ariosto e dell'era rinascimentale sta cercando di sostituire nell'era della Controriforma la tensione verso l'assoluto.

Seguirò sorto ancor da favor tale
La bella Historia, che'n si colti versi,
Già trattò l'Ariosto, che immortale,
Si fe scrivendo, & altri assai diversi;
Et se da se il mio stil tanto non sale,
Ch'agguagli quel ch'in lui già mi scopersi
Ardirò là spiegar l'audaci piume.[7]

Con questi versi Vincenzo Brusantino si riallaccia all'Ariosto ("seguirò") ed allo stesso tempo si sgancia da lui, continuando "la bella Historia" di Angelica e Medoro in una nuova epoca, e dunque con nuovi ideali nei quali la nuova

sensibilità è già evidente. Si noti intanto come la nozione di immortalità è modificata in Brusantino e in un modo significativo. Possiamo vedere questo perfino dall'introduzione stessa all'Angelica innamorata, nella dedica di Brusantino al "Gran Duca di Ferrara":

> Fu Antica Et è generale anchora hoggidì
> oppenione Illustrissimo, & Eccelentissimo
> Signor mio, che appresso a la immortalità
> de l'Anima; ci viva secondo il suo grado
> la Fama: affermando essere gran parte di
> essa Anima; in questo Mondo perpetua.[8]

ove "la immortalità de l'Anima" e della "Fama" fanno parte l'una dell'altra, anzi, la Fama sembra addirittura parte dell'Anima.

Il Brusantino ardisce "spiegar l'audaci piume" dal mondo ariostesco, ma senza essere condizionato dagli ideali dell'Ariosto. Anzi, certi temi che ritroviamo in Ariosto vengono si ripresi dal Brusantino, ma subiscono una radicale trasformazione.

Occupiamoci brevemente del tema della "fede." La fede, come fedeltà, è qualità importante per l'Ariosto. Si prenda ad esempio l'episodio che è il punto di saldatura tra l'Orlando furioso e l'Angelica innamorata, cioè l'episodio di Angelica e Medoro. Costui è descritto come fedele

> Ma torniamo a Medor fedele e grato,
> che'n vita e in morte ha il suo signore amato.[9]

Epiteto che viene pure rivolto ai pastori che li hanno pro-

tetti:

> Quivi non si trovando altra mercede
> ch'al buon pastore et alla moglie dessi,
> che serviti gli avea con sì gran fede.[10]

Si tratta della fede come lealtà. Ed è una delle nozioni fondamentali nel legame amoroso. Si veda per esempio quello che dice Orlando sull'orlo della follia:

> Non son, non sono io quel che paio in viso:
> quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
> la sua donna ingratissima l'ha ucciso:
> sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.[11]

Anche Brusantino impiega questa nozione, ma con una nuova dimensione, in riferimento al personaggio di Sacripante, Re di Circassia, innamorato di Angelica. Nell'Orlando furioso, Sacripante è uno di quei personaggi che come Orlando non rappresentano l'ideale ariostesco, al contrario, sono una deviazione da tale ideale e sono pertanto soggetti a subirne le conseguenze negative. Sacripante è un personaggio dal cuore grandissimo. Egli arriva dalla Circassia in cerca di Angelica. È la sua fede costante ed inalterata per Angelica che lo fa agire, ma il suo agire è soprattutto interiore. Esteriormente abbiamo un Sacripante inattivo, immobile, inerte:

> Il cavalliero in riva al fiume scende
> sopra l'un braccio a riposar le gote;
> e in suo gran pensier tanto penètra
> che par cangiato in insensibil pietra.[12]

Esteriormente è "insensibil pietra" ma interiormente è tutta azione, energia, emozione profonda.

— Pensier — dicea — che'l cor m'aggiacci et ardi,
e causi il duol che sempre il rode e lima,
che debbo far . . .
Se non ne tocca a me frutto nè fiore,
perchè affligger per lei mi vuo' più il core?[13]
. . . .
Dunque esser può che non mi sia più grata?
dunque io posso lasciar mia vita propria?[14]

A questo punto nasce in lui la risoluzione di amare Angelica per sempre:

Ah più tosto oggi manchino i di' miei,
ch'io viva più, s'amar non debbo lei![15]

La sua fede d'innamorato gli ha fatto prendere questa decisione. Ma a tale grande fede non corrisponde uguale coraggio, uguale forza d'animo. Per questa mancanza Sacripante è destinato in Ariosto a rimanere personaggio incompiuto, incapace di svilupparsi completamente. Angelica sa apprezzare la fedeltà,

ch'a lunga prova conosciuto inante
s'avea quel re fedel sopra ogni amante.[16]

E tuttavia nell'Orlando, Sacripante non potrà ottenere il fine desiderato, appunto per questa sua incompletezza che lo condanna all'inerzia e all'insuccesso.

Con Brusantino, invece, Sacripante diventa personaggio importantissimo. Per di più questo personaggio corrisponde perfettamente all'ideale brusantiniano. Sacripante

rimane fedele e costante nel suo amore per Angelica; egli soffre, ma nella sua sofferenza trova sollievo. E per premiarlo di tutte queste qualità Brusantino lo fa sposo degno di Angelica, cambiata dalla sofferenza, innalzata a nuova dignità tramite il perdono ed altrettanto degna ora di Sacripante, suo fedelissimo amore. Brusantino non sceglie uno qualsiasi per la "nuova Angelica," "Ma da quei inanti un degno a lo tuo seggio."[17] E ancora:

> Non però fu alcun mai più degno Amante
> Di te quanto havea il merto Sacripante.[18]

Onde il dio Amore comanda ad Angelica di dare tutto il proprio amore, a Sacripante:

> Ma il Re di Circassia teco comando,
> Che sia de gli più eletti, & de gli amanti
> Da te sopra ciascuno, a lui il core
> Doni perfetto, e sia tutto il tuo Amore.[19]

Quando il Sacripante dell'Orlando furioso mostra la propria fedeltà ad Amore

> Sia vile agli altri, e da quel solo amata
> a cui di sè fece sì larga copia[20]

è una fede limitata all'amore fisico, ove la verginità è ancora elemento essenziale. Però in Brusantino, è fede in amore più elevato, ove, malgrado tentazioni e opportunità d'amori carnali, la Fede vince tutto e diventa l'elemento più importante. Perciò Brusantino non dirà più come l'Ariosto, "Sia vile agli altri," bensì,

Che ami gli generosi cavallieri,
Salvo il tuo honore ben di merto degni
Saracini, Christiani altri Guerrieri
Che mostraran per te in l'arme gran segni.[21]

Non è necessario a Brusantino di raccomandare ad Angelica di fuggire l'amore dei paladini che aspirano ad essa, "Che mostraran per te in l'arme gran segni," anzi la incoraggia a ricambiare il loro amore, ma ad un livello spirituale, non fisico ("salvo il tuo honore" Brusantino dice). Siamo più vicini in questo alla nozione platonica dell'amore cortese, ma quello che conta nell'amore è la fede e questo è sottolineato in Angelica la quale,

E da qui inanti con un cor constante
Amò con ogni forza Sacripante.[22]

Sacripante, personaggio secondario in Ariosto, diventa un personaggio centrale in Brusantino per merito della sua fedeltà. Sacripante sarà, inoltre, colui che è degno di aprire ad Angelica la via del regno di Alcina e di conquistare tutte le forze malefiche:

Quantunque havesse Angelica l'Anello
E intenda de gli incanti una gran parte
Non sapea come far d'intrare in quello
Nè con suo grande ingegno nè con Arte:
Ma Sacripante, che mai fu Rubello
A le Opre altiere del Cor suo gli sparte
Disse quanto più veggio ho timor meno
Che son per porr'a tutto'l mondo il freno.[23]

Infatti, egli si serve di Amore per proseguire e superare tutti gli ostacoli del mondo, anche i più difficili, come

i sette vizi capitali (rappresentati dalle sette donne). L'animo forte e costante, la sua fede, lo porta al palazzo di Alcina. Qui, elimina, con il suo arrivo improvviso, tutte le forze malefiche personificate dalle differenti maghe, come Falerina, la fata Nera e la fata Morgana. Prende Alcina e la porta ad Angelica perchè ne prenda giusta vendetta,

> Ne le mani restò di Sacripante
> Alcina presa sconsolata, e trista,
> Mercè chiedendo de le fraude tante
> De cui la Terra, e il Cielo si contrista
> Menolla il Re Circasso in un'instante
> A la dolce, e Angelica sua vista
> Che indi era ferma ne la strada aprica
> Aspettando veder la sua nemica.[24]

È ora che Angelica ha la possibilità di vendicarsi, facendo giustizia di Alcina che le ha causato tanto male. La tentazione è naturalmente fortissima,

> A far di tanta ingiuria sua vendetta
> Tra il si, e'l no Angelica discorre[25]

ma Angelica sa vincere se stessa e perdonando alla sua persecutrice raggiunge la vera grandezza e si mostra degna del suo Sacripante:

> Et volta al Re Circasso disse, io sono
> Di perdonar a questa rea contenta
> Et qui la via, & l'honor suo gli dono,
> Libera, nè più vuo', che si tormenta
> Degno de la vendetta, è più il perdono
> Ch'ognun sa vendicar la voglia intenta
> Quando più può, ma'l perdonar è vero
> Eletto segno d'animo più altero.[26]

Con il perdono, il Brusantino ha ridato ad Angelica non solo dignità umana ma l'ha sollevata ad un livello di spiritualità pari a quello di Sacripante.

Anche la nozione di fedeltà, dunque, si differenzia nel Brusantino dalla nozione ariostesca, per la presenza della dimensione religiosa che è invece assente nell'Orlando.

Per contrasto all'Ariosto, il Brusantino invece s'interessa a certi temi connessi con le aberrazioni sessuali. Egli entra nell'individuo stesso ed introspettivamente studia e scruta a fondo l'aspetto psicologico. Il Brusantino comincia già a vedere che c'è un combattimento entro la persona stessa (l'essere umano) e che questo elemento agonista nel io più profondo dell'essere umano diventa un dramma da per sè, un dramma grande e sublime. Infatti egli scopre già nell'essere umano, un conflitto tra cuore e religione, un conflitto che combatte si sviluppa e muore nello stesso cuore. Comincia a vedere per la prima volta nella letteratura del secolo, una certa degressione della Fede dovuta alle grandi passioni del cuore. Nella sua direzione verso l'assoluto della Fede, egli cerca di portare ed indirizzare tutte le passioni del cuore e tutte le forze atee ed anticristiane sotto l'ambito della Fede e delle leggi cristiane. Ad esempio, egli racconta la storia del mostro d'Islanda, nato dall'incestuosa unione di un Re con sua figlia, donna di beltà

suprema:

Arder il padre cominciò d'Amore
Di lei, non men, ch'ella di lui ardesse;
Dove esca poi giongendo a tal ardore
La voglia al fin ne la sua figlia impresse.
Et senza alcun rispetto al grave errore,
Nè a la madre, nè altrui, ch'egli n'havesse
Ritrovò il tempo come anco a lei piacque,
Et seco con piacer d'ascoso giacque.[27]

Il Re assolutamente desidera questo incesto perchè un oracolo ne ha previsto la nascita di un figlio "che predetto gli fu di tal valore."[28] "L'incestuoso padre"[29] quindi fa uccidere la moglie e sposa la propria figlia:

Onde sepolta, che fu la Reina
Tuor per moglie la figlia si distina.

Furon fatte le nozze, & quella sera
Che con la figlia il padre si congiunse,
Nel ventre d'essa una malvaggia fera
Formò con Belzibù, che se gli aggiunse:
Che per simil peccato forma intiera
Diè a Lembrione, dentro si raggiunge,
Egli pose il suo spirto con tal forme,
Che bestia più non è brutta e difforme.[30]

La mostruosità che ne risulta da questo incesto è la punizione suprema per tale peccato sia contro natura quanto contro la legge della cristianità. Inoltre, Brusantino, facendo fallire la predizione dell'oracolo (l'opposto di quello che l'oracolo significa per la tragedia greca antica) dimostra la falsità degli oracoli e quindi combatte le falsità e le superstizioni e le forze macabre a preferenza della religione e della Fede. In più, Brusantino rivendica e punisce il

peccato della coppia incestuosa con la morte causata dallo stesso figlio, cioè dalla mostruosità della loro azione anti-cristiana. A suo turno, il mostro viene ucciso perchè non è un figlio della cristianità, cioè una nascita conforme alle leggi della cristianità ma è contro la legge naturale e la legge divina. Bisogna notare inoltre, che il mostro viene ucciso da Guidone, paladino di Carlo Magno, e quindi difensore della Fede. Tutto questo ha una grande importanza nel dimostrare moralmente nel suo poema, quanto necessaria sia la Fede per preservare l'essere umano dalle tentazioni e superare qualsiasi ostacolo, anche quando esso prende delle dimensioni mostruose. Quindi, il Brusantino scruta e si approfondisce proprio in certi conflitti e problemi che si svolgono in un dramma interno dell'essere umano, il dramma ove l'individuo è separato psicologicamente da una dicotomia di forze: la forza delle aberrazioni sessuali e la forza della religione. Questo tema è un tema che egli sente vivo e palpitante nella sua epoca controriformistica e che più tardi diventerà un tema principale della letteratura psicologica del XVII secolo, ad esempio quella francese. Con la Phèdre di Racine ci si approfondisce e si entra nella mostruosità dell'incesto e quindi di quel dramma del tutto tragico ed interiore che già il Brusantino preannuncia e per cui mostra un certo interesse già alla fine del Cinquecento. Trovo

che questo è un punto importante e forte in favore di Brusantino, perchè qui si distingue molto dall'Ariosto e dal suo poema. Il Brusantino quindi, in un certo modo apre una grande porta alla psicologia della letteratura del secolo seguente, ove c'è una certa ossessione per le complessità della vita e dell'amore e la violenza delle passioni.

Un secondo tema che il Brusantino tratta con particolare interesse è l'omosessualità. Angelica, castigata ad ardere per tutti coloro che giungono nel luogo fatato, vede Origille e s'innamora di essa:

Era Angelica questa, che s'impiega
D'ogni huomo a l'improvisa per Amore;
Onde vista Origill', la Donna vaga
In un punto gli diè l'anima, e'l core,
Di tal invito Origille s'appaga,
Lasciando a bona guarda il corridore;
Angelica l'abbraccia & poi la mena:

Et con gli occhi ch'inditio del cor fanno
Prima le mostra l'alma in foco accesa,
Poi con sospir lo smisurato affanno
Gli espone, & che d'Amor si trova presa
Va mirando Origille, e cresce il danno,
Quando più cresce l'amorosa impresa:
Poi spinta dal desir, che'l cor gli accese
D'Amor assicurata un bascio prese.[31]

Questo viene ricambiato da Origille fino ad un certo punto a fine di poter derubare Angelica e poi fuggirsene. Ma il Brusantino non indica una linea chiara tra l'intenzione di Origille ed il piacere che ella sente mentre si da ad Angelica per uno scopo non sensuale. Ecco come il Brusantino

descrive questo episodio:

> Al fin del caso Origill' s'accorge,
> Ch'in cambio d'huom senza alcun dubbio è tolta,
> E tali sguardi, e le manere porge
> Ch'arde Angelica ogn'hor, ch'a lei si volta
> Tra se ripensa, e nel pensier risorge
> Dargli di questo Amor speranza molta
> Fin che la involi, & se ne fuga altrove,
> Poi che cosa non ha, ch'in ciò le giove.[32]

Naturalmente, "Per esser Donna non potea l'incanto / Commover Origille ad amar quella"[33] e totalmente nega ad Angelica l'atto sessuale a scusa di un voto di castità. Ma Angelica, di notte sente il grande desiderio di amare Origille e persino quando scopre che non può soddisfare la sua libidine ella continua ad amare ed ardere ancora di più:

> Così fec'ella, & quando più dormiva
> Entrò pian piano ne le bramate piume
> Indi Abbracciata Origille gioiva
> Credendo mitigarla al spento lume
> La man stese a la parte di qual priva,
> Ch'è cagion, che si strugge, et si consume;
> Et quando ivi non trova quel che vuole,
> Più che mai arde, et più che mai si duole.[34]

Da un certo lato però, il Brusantino sembra evitare di esporre tale passaggio come omosessuale davanti ad un pubblico controriformistico ed una censura severa di tale epoca, e con una ottava interrompe il racconto e spiega l'intenzione essere stata un'altra:

> Maraviglia non è di pensier fuore
> S'Angelica s'accese di costei
> Che l'incanto la strinse in tanto ardore
> Al sembiante da maschio, che fe lei;
> Che benchè fusse Donna questo errore

Consentì Alcina per dolor più rei;
A ciò ch'in ogni punto resti offesa
Sotto più varie forme, ond'ella è presa.[35]

Però non cessa di presentare fino in fondo un'Angelica innamorata di un'altra donna, un'Angelica che insegue, arde e si strugge d'amore per Origille, indicando quindi che entro le passioni (così dette naturali) dell'essere umano, ci sono delle passioni perverse che inconsapevolmente sono in conflitto nella psiche e nel cuore umano:

Angelica seguilla col focoso
Disir acceso, ch'ogn 'hor più rinforza,
Stringendola l'incanto aspro, e nascoso,
Quanto più cresce il punto, ch'amar sforza;
Fugge Origille verso il bosco ombroso
Con speme, che tal rabbia se gli amorza;
Et quanto più lontana se ne fugge
Angelica gli è dietro, e più si strugge.[36]

Quindi si può constatare da questi temi che il Brusantino tende ad una propensione di presentare al pubblico controriformistico dei temi che espongono una dialettica di forze interiori: le tendenze sessuali (e loro aberrazioni) e la forza della religione. Come risoluzione a questi conflitti e drammi nell'essere umano egli propone la Fede. Tramite questa, egli propone già una precisa soluzione a dei problemi che certamente interessavano il pubblico del suo tempo e che più tardi sarebbero diventati temi di maggiore interesse per altri scrittori del secolo post-brusantiniano.

NOTE

1. Per "serietà storica" si vuole indicare che il Brusantino seguì più fedelmente dell'Ariosto gli avvenimenti storici dell'epoca in cui ambientò il suo poema.

2. Orlando furioso, XXIII, 128.

3. Ibid., XXIII, 134.

4. Ibid., XXXIX, 57.

5. Per questo accertamento ho trovato utili i seguenti libri: oltre Maxime Chevalier, già citato, si veda Alexandre Cioranescu, L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle (Paris: Presses Modernes, 1939), Tome I; Jacques Lavaud, Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes suivies de Poésies inédités ou non recueillies du même auteur (Paris: Droz, 1936); e Giulio Molinaro, Angelica and Medoro: The Development of a Motif from the Renaissance to the Baroque (Toronto: Toronto University Press, 1954).

6. Orl. fur., XXX, 16, 17.

7. Ang. inn., I, 5.

8. Questo si trova nell'introduzione all'Angelica innamorata, sul frontespizio dell'edizione del 1553.

9. Orl. fur., XIX, 2.

10. Ibid., XIX, 40.

11. Ibid., XXIII, 128.

12. Ibid., I, 39.

13. Ibid., I, 41.

14. Ibid., I, 44.

15. Ibid., I, 44.

16. Ibid., I, 50.

17. _Ang_. _inn_., XXVIII, 22.

18. Ibid., XXVIII, 23.

19. Ibid., XXVIII, 24.

20. _Orl_. _fur_., I, 44.

21. _Ang_. _inn_., XXVIII, 25.

22. Ibid., XXVIII, 26.

23. Ibid., XXXVI, 50.

24. Ibid., XXXVI, 70.

25. Ibid., XXXVI, 73.

26. Ibid., XXXVI, 74.

27. Ibid., IX, 43.

28. Ibid., IX, 49.

29. Ibid., IX, 48.

30. Ibid., IX, 49, 50.

31. Ibid., XI, 57, 58.

32. Ibid., XI, 59.

33. Ibid., XI, 61.

34. Ibid., XI, 63.

35. Ibid., XI, 67.

36. Ibid., XI, 70.

CAPITOLO VI

CONCLUSIONE

La presente tesi si è interessata di illuminare gli oscuri aspetti letterari e colmare la grande lacuna (storico-letteraria / critico-letteraria) esistente nel periodo importantissimo tra l'Ariosto e il Tasso, studiando l'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino nel contesto storico-letterario, negli aspetti formali e nei temi, per rapporto all'*Orlando furioso* dell'Ariosto dal quale origina e prosegue.

Già dal capitolo introduttivo si dimostra che i pochissimi studi sull'*Angelica innamorata* sono inadeguati e si limitano a discussioni marginali, le quali per di più portano a interpretazioni errate perchè inventate di sana pianta e non trovano riscontro nel testo poetico, e pertanto mettono in dubbio la loro validità e la loro serietà. Se mai, dimostrano addirittura una ignoranza del testo come tale e dimostrano altrettanto una incapacità di dare all'opera brusantiniana una giusta prospettiva critica storica e letteraria, lasciando inesplorata tutta un'epoca letteraria (controriformistica) di grande importanza a ciò che riguarda l'evoluzione del poema epico-cavalleresco tra l'Ariosto e il Tasso.

Oltre uno studio profondo e dettagliato dell'*Angelica*, il presente studio ha voluto contribuire al scarsissimo materiale biografico su Vincenzo Brusantino con la scoperta di un passaggio autobiografico nel poema stesso. L'importanza

di questa è grande perchè ci permette oggettivamente di capire la motivazione dell'autore, le possibili ragioni per la sua sfortuna critica e popolare ed allo stesso tempo illumina sugli avvenimenti oscuri (e passati inosservati e non immortalati con la penna) della sua vita funesta. Da questo, infatti, possiamo concludere che il Brusantino fu uomo di grande rigorosità morale con una forte propensione per la verità come virtù e per la Fede come mezzo ad un fine sublime e assoluto. Nelle lettere egli predilesse il verso, sinceramente aspirò ad una fama pari all'Ariosto, verso il quale si dimostrò sempre grande emulatore, e si considerò suo vero proseguitore.

Egli continuò gli avvenimenti dell'Orlando furioso ma ci diede tutta una nuova impostazione storica e una nuova direzione letteraria che incorporò gli ideali dell'epoca controriformistica. Influì moltissimo sulla letteratura spagnuola, ad esempio, sui poemi di Garrido de Villena e di Augustín Alonso.

Il poema certamente rispecchia questa nuova sensibilità di un'epoca controriformistica negli aspetti formali. Incorpora due tipi di unità: un'unità d'azione con la costruzione generale del poema e un'unità morale tramite l'uso del proemio moralizzante. L'ottava brusantiniana, rispetto a quella ariostesca, tende sempre ad un effetto

drammatico con una punteggiatura molto frequente (tipo di verso spezzato) e una punteggiatura maggiore nel distico finale. Inoltre, gli enjambements statisticamente predominano negli episodi di tensione drammatica e anche questo (al contrario dell'Ariosto) serve ad accentuare l'effetto drammatico. Il Brusantino già è responsabile per l'evoluzione del poema cavalleresco verso il poema eroico-cavalleresco del Tasso, lavorando in un nuovo tipo di prospettiva formale basata su elementi intesi ad elevare la drammaticità del poema nei temi di grande tensione drammatica.

Nei temi che egli tratta, si può vedere che il suo ideale è uno che dimostra una direzione, un assoluto: la Fede. Non è più l'ideale della cosmologia ariostesca, ideale di un equilibrio (aurea mediocritas) ove ci espone moralmente che bisogna osservare una certa dialettica dello spirito e della materia per sottrarci dal fatale. Il Brusantino invece, tramite i temi dell'incesto e dell'omosessualità, ci dimostra moralmente che c'è una dialettica delle forze interiori: la forza delle aberrazioni sessuali e la forza della religione, le quali trovano la loro soluzione nella Fede. Il suo interesse per i drammi interiori, i drammi della psiche umana, certamente preannunciano la letteratura dei secoli seguenti (come Phèdre di Racine); e quanto riguarda l'epica cavalleresca si può ritenere che egli è

un precursore dei drammi psicologici, morali e religiosi, drammi interiori che giungono all'apice nel Tasso uomo e nel Tasso poeta della Gerusalemme liberata.

Quindi, l'Angelica innamorata di Brusantino è un'opera di grandissima importanza perchè colma il grande vuoto che esiste tra l'Ariosto e il Tasso e ci dimostra l'evoluzione dell'epopea dall'Orlando furioso alla Gerusalemme liberata.

Possiamo quindi concludere facendo questa osservazione. Il Brusantino si distingue dall'Ariosto nell'unità d'azione, nella serietà storica, nella religiosità e nella moralità religiosa e quindi in questo egli si avvicina di più al mondo tassesco. Ma allo stesso tempo, egli più di tutti i posteri poeti, si unisce all'Ariosto per l'uso della materia trattata e per il rispetto ed emulazione artistica che per lui dimostra. Quindi Brusantino è legato fortemente all'Ariosto e allo stesso tempo si unisce al Tasso con l'implementazione, nella forma e nei temi dell'Angelica innamorata, di una nuova sensibilità controriformistica.

Si pensa che la letteratura di questa epoca sia molto importante ed abbia molto da offrire allo studioso cinquecentesco perchè scruta molto profondamente la vasta gamma di drammi della psiche (l'io agonista con se stesso) e del cuore umano. Tutto il sembiante rigorismo formale e contenuti-

stico che in un certo senso impedisce la comprensione e l'apprezzamento di questi drammi interiori e sensuali, non è altro che un gran velo che simultaneamente copre e svela ciò che l'autore vorrebbe dischiudere, ma direttamente non può. Quindi, la letteratura controriformistica, (al contrario di quanto appare) ha molto da offrirci verso la miglior comprensione delle passioni umane; sta in noi a "svelarla."

BIBLIOGRAFIA

TESTI

Ariosto, Ludovico. Orlando furioso. A cura di Ceserani Remo. (Classici italiani.) Torino: UTET, 1966. Voll. 2.

Brusantino, Vincenzo. Angelica innamorata. Venezia: Francesco Marcolini, 1553. [Microfilm in the University of Alberta library.]

CRITICA

Adriani, Maurilio. "Controriforma." Enciclopedia delle religioni. Vol. II. Firenze: Vallecchi, 1970.

Aretino, Pietro. L'Orlandino. (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX. Vol. 95.) Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968.

Baccini, Danilo. Orlando furioso: Sunti, commenti, analisi dei personaggi, curiosità ariostesche. (Collana "piccole muse.") Perugia: Le Muse, 1970.

Barbi-Cinti, F. Vita di Lodovico Ariosto desunta da' suoi più accreditati biografi antichi e moderni; corredata di note e documenti inediti. Ferrara: Tip. dell'Eridano, 1874.

Bargellini, Piero. Pian dei giullari: Panorama storico della letteratura italiana. Vol. VII. Firenze: Vallecchi, 1961.

Bertoni, Giulio. L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara. Modena: Orlandini, 1919.

Bigi, Emilio. "Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso." Giornale storico della letteratura italiana, 138 (1961), 239-253.

Binni, Walter. Metodo e poesia di Ludovico Ariosto. 3a ed. Firenze: G. D'Anna, 1970.

Blasucci, Luigi. "Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso (con una nota sull'enumerazione)" Giornale storico della letteratura italiana, 139 (1962), 169-218.

Bonomo, Dario. L'Orlando furioso nelle sue fonti (Saggi e monografie di letteratura italiana.) Bologna: Cappelli, 1953.

Bonora, Ettore. "Poema cavalleresco e poema eroico." Storia della letteratura italiana, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Vol. IV. Milano: Garzanti, 1966.

Borlenghi, Aldo. Ariosto. (Storia della critica, 9.) Palermo: Palumbo, 1961.

Borsellino, Nino. Lettura dell'Orlando furioso. Roma: Bulzoni, 1972.

Bronzini, Giovanni, B. Tradizione di stile aedico dai cantari al Furioso. Firenze: S. Olschki, 1966.

"Brusantino, Vincenzo." Dizionario enciclopedico della letteratura italiana, ed. G. Petronio. Vol. I. Bari: Laterza; Roma: Unedi, 1966.

"Brusantino, Vincenzo." Dizionario biografico degli italiani, XIV (1972).

Burckhardt, Jacob. The Civilization of the Italian Renaissance. Trans. S. G. S. Middlemore. London: Phaidon Press, 1960.

Campori, Giuseppe. Notizie per la vita di Lodovico Ariosto. (Biblioteca critica della letteratura italiana.) Firenze: Sansoni, 1896.

Cappellani, Mario. La sintassi narrativa dell'Ariosto. Firenze: La Nuova Italia, 1952.

Cappuccio, Carmelo. Storia della letteratura italiana. Firenze: Sansoni, 1969.

Caretti, Lanfranco. Ariosto e Tasso. 2a ed. Torino: Einaudi, 1967.

Casati, Giovanni. Dizionario degli scrittori d'Italia dalle origini fino ai viventi. Vol. II. Milano: Ghirlanda, 1926.

Catalano, Michele. Vita di Ludovico Ariosto riconosciuta su nuovi documenti. Voll.2 (Biblioteca dell'"Archivium Romanicum," Storia-letteratura-paleografia, 15.) Genève: Leo S. Olschki, 1930.

Chevalier, Maxime. L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du Roland furieux. Bordeaux: Institut d'Etudes Iberiques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

Cioronescu, Alexandre. L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle. Tome I. Paris: Presses Modernes, 1939.

Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de simbolos. Barcelona: Editorial Labor, 1969.

Croce, Benedetto. Ariosto, Shakespeare e Corneille. 5a ed. Bari: Laterza, 1961.

----------------. Ludovico Ariosto. (Biblioteca di cultura moderna.) Bari: Laterza, 1963.

De Gubernatis, Angelo. Ludovico Ariosto: Corso di lezioni fatte all'Università di Roma nell'anno scolastico 1905-1906. Roma: Ermanno Loescher, 1906.

De Vendittis, Luigi. "Brusantino Vincenzo." Grande dizionario enciclopedico UTET.

Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi, VIII (1961).

Edwards, W. E. The Orlando Furioso and its Predecessor. Cambridge, at the University Press, 1924.

Fabio, Franco. La materia cavalleresca prima dell'Ariosto. Napoli: Libreria Scientifica, 1972.

Fatini, Giuseppe. Bibliografia della critica ariostesca (1510-1956). Firenze: Le Monnier, 1958.

Ferrario, Giulio. Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia. Voll. III e IV. Milano: 1828-29.

Flamini, Francesco. Il Cinquecento. (Storia letteraria d'Italia.) Milano: Vallardi s.d.

Flora, Francesco. Storia della letteratura italiana. 11a ed. Vol. II. Milano: Mondadori, 1959.

Fòffano, Francesco. Il poema cavalleresco. (Storia dei generi letterari.) Milano: Vallardi, 1904.

Fubini, Mario. "Poscritto: Gli enjambements nel Furioso." Studi sulla letteratura del Rinascimento. Firenze: La Nuova Italia, 1971, pp. 241-247.

Garin, Eugenio. L'Umanesimo italiano. Bari: Laterza, 1965.

---------------. Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano. Bari: Laterza, 1965.

Gauthiez, Pierre. L'Arétin (1492-1556): L'Italie du XVI[e] siècle. Paris: Hachette, 1895.

Güntert, Georges. "Per una rivalutazione dell'Ariosto minore: Le Rime." Lettere italiane, 23 (1971), 29-42.

Hauvette, Henri. L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI[e] siècle. Paris: Champion, 1927.

Lavaud, Jacques. Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes suivies de Poésies inédites ou non recueillies du même auteur. Paris: Droz, 1936.

Leo, Ulrich. Angelica ed i "Migliori plettri": Appunti allo stile della Controriforma. (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 4.) Köln: Scherpe-Verlag, 1953.

Lettere scritte a Pietro Aretino, a cura di T. Landoni. Bologna: Romagnoli, 1875.

Lucas-Dubreton, Jean. L'Âge d'or de la Renaissance italienne. (Les Grandes études historiques.) Paris: Fayerd, 1957.

Mazzuchelli, Giovan Maria. "Brusantino Vincenzo." Gli scrittori d'Italia, II, 4 (Brescia, 1763) 2234-36.

Molinaro, Giulio. Angelica and Medoro: The Development of a Motif from the Renaissance to the Baroque. Toronto: Toronto University Press, 1954.

Negri, Renzo. Interpretazione dell'Orlando furioso. Milano: Marzorati, 1971.

Niccolini, Pietro. Ariosto dopo il IV centenario: Il metro d'oro. Roma: A. F. Formiggini, 1936.

Paul, Roques. "L'Esprit baroque." Études cinematographiques Baroque et cinema 1 (1960), nos. 1-2.

Pattarin, Marcello. Storia della letteratura italiana. Bologna: Cappelli, 1963.

Petronio, Giuseppe. Antologia della critica letteraria dal Rinascimento all'Illuminismo. Bari: Laterza, 1966.

Piromalli, Antonio. Ariosto. (La nuova critica.) Padova: R.A.D.A.R., 1969.

Pompeati, Arturo. Storia della letteratura italiana. Vol. II. Torino: UTET, 1965.

Pool, Franco. Interpretazione dell'Orlando Furioso. Firenze: La Nuova Italia, 1968.

Rajna, Pio. Le fonti dell'Orlando furioso: Ricerche e studi. 2a ed. Firenze: Sansoni, 1900.

Salvatorelli, Luigi. Sommario della storia d'Italia dai tempi preistorici ai nostri giorni. Torino: Einaudi, 1963.

Scrivano, Riccardo. Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento. Padova: Liviana, 1959.

Segre, Cesare. Esperienze ariostesche: La poesia dell'Ariosto. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.

Spingarn, Joel Elias. A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

Strozzi, Giuseppe. *Lodovico Ariosto cittadino reggiano.* Reggio Emilia: Officine grafiche Fasciste, 1933.

Toffanin, Giuseppe. *Il Cinquecento.* (Storia letteraria d'Italia.) 5a ed. Milano: Vallardi, 1954.

Tonelli, Luigi. *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento.* Firenze: Sansoni, 1933.

Turchi, Marcello. *Ariosto o della liberazione fantastica.* Ravenna: A. Longo, 1969.

Turolla, Enzo. "Dittologia e *enjambement* nell'elaborazione dell'*Orlando furioso.*" *Lettere italiane*, gennaio-marzo (1958).

Ughi, L. *Dizionario degli uomini illustri ferraresi.* Vol. I. Ferrara, 1804.

Valeri, Nino. *Storia d'Italia dalla crisi della libertà agli albori dell'Illuminismo*, a cura di Franco Catalano, Gennaro Sasso, Vittorio De Caprariis e Guido Quazza. 2a ed. Torino: UTET, 1965.

Visconti, Alessandro. *L'Italia nell'epoca della Controriforma dal 1516 al 1713.* Vol. VI. Milano: Mondadori, 1958.

Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance.* Vol. II. Chicago: University of Chicago Press, 1961.